

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология

дайджест

3 (74)
2015

МОСКВА
2015

УДК 008

ББК 71.0

К 90

Серия «*Теория и история культуры*»

Центр гуманитарных научно-информационных исследований

Отдел культурологии

Редакционный совет серии:

Л.В. Скворцов – доктор философских наук,
председатель,

И.Л. Галинская – доктор филологических наук,
зам. председателя, *Г.В. Хлебников* – кандидат фило-
софских наук, *С.Я. Левит* – кандидат философских
наук,

Ю.Ю. Чёрный – кандидат философских наук

Редакционная коллегия:

И.Л. Галинская – доктор филологических наук,
главный редактор,

Э.Н. Жук – зам. главного редактора, *С.Я. Левит* –
кандидат философских наук,
Т.Н. Гончарова, *Т.А. Фетисова*

Редактор-составитель выпуска –

доктор филологических наук *И.Л. Галинская*

Ответственный за выпуск –

Т.Н. Гончарова

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН.

Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культу-
рологии; Ред. кол.: Галинская И.Л., гл. ред., и др. –
М.: ИНИОН, 2015. – (Сер.: Теория и история куль-
туры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). –
2015. – № 3 (74) / Ред.-сост. вып. Галинская И.Л. –
220 с.

Содержание издания определяют разнообразные
материалы по культурологии.

Contents of this issue cover various material on cultur-
ology.

ISSN 2073-5588

*Издано при поддержке Российского фонда содействия
образованию и науке*

ББК 71.0

© ИНИОН РАН 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Э.С. Маркарян. Очерки теории культуры.....</i>	<i>7</i>
<i>Л.А. Софронова. О маньеризме и барокко.....</i>	<i>12</i>
<i>Митчелл Эш. Бакалавр чего, магистр кого? «Гумбольдтовский миф» и исторические трансформации высшего образования в немецкоязычной Европе и США</i>	<i>15</i>
<i>Луиджи Зойя. Самоустранение отца: Обращение к будущему</i>	<i>21</i>

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Н. Иевлева, М. Потапова. Устойчивость зрительских предпочтений....</i>	<i>24</i>
<i>Н. Иевлева, М. Потапова. Изменения в социально-демографической структуре публики основной экспозиции ГРМ после перестройки</i>	<i>27</i>
<i>Н. Иевлева, М. Потапова. Зрительские оценки выставок</i>	<i>29</i>

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>И.Л. Галинская. Т.Г. Шевченко. К 200-летию со дня рождения</i>	<i>31</i>
<i>Жиль Делёз. Марсель Пруст и знаки</i>	<i>34</i>
<i>Петр Матвеецкий. Хлебников – стихия и мера</i>	<i>37</i>
<i>Н.А. Ашихманова. Трансформация ценностей в концептосфере постмодернизма</i>	<i>46</i>

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Елена Косолобова. Дом божественной драмы</i>	49
<i>Михаил Степаненко. Анна Ахматова. Киев. Украина</i>	52
<i>А. Невская. Супрематизм Казимира Малевича</i>	55

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

<i>Татьяна Игнатова (Котрелёва). «Написанъ бысть сѣи стѣи образ... В Москве в Преображенском»</i>	58
<i>Лариса Бужинская, Наталья Федорова. Библия Тиссо</i>	62

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

<i>Л.А. Черная. Антропологический код древнерусской культуры</i>	67
<i>Елена Нестерова. Там, где восходит солнце:</i>	84
Новогодние традиции Китая и Японии	84
<i>Николай Непомнящий. Экзотическая зоология</i>	88

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

<i>Ирина Шевеленко. «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард</i>	94
<i>Дарья Букатова. Образы Евы, Девы Марии и Марии Магдалины в социокультурной модели включения женщины в общественный порядок средневекового Запада...</i>	100
<i>Дарья Букатова. «Монахиня» как социокультурный тип: Актуализация сферы сакрального</i>	104
<i>Луиджи Зойя. Миф об отце как единственном прародителе</i>	107

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

<i>Н.Н. Непомнящий, А.Ю. Понизовский.</i>	«Знак Страстей Христовых»	110
---	---------------------------------	-----

ПРОСВЕТИТЕЛИ И ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ

<i>Л.В. Шемберко.</i>	Григорий Кричевский – с нами	114
<i>Андрей Ваганов.</i>	«Правда о России»	118

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

<i>Дмитрий Иванов.</i>	Из истории английского театра	121
<i>А. Степанов.</i>	История объявлений: Газетная реклама в России XVIII–XX вв.	138
<i>В.А. Суковатая, Е.Г. Фисун.</i>	Женские тела и имперские фантазии: Гарем как территория восточного Другого	140
<i>А. Мещеряков.</i>	Модернизация Японии: Ускорение тела	144
<i>А. Мещеряков.</i>	Традиционная Япония: Обязанности взрослых и радости старцев	149

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

Жанна д'Арк.....	152
<i>И.Л. Галинская.</i> Леонид Добычин	154
Мэри Шелли.....	156
Альберт Швейцер	158

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Александра Архипова.</i>	«Штирлиц шел по коридору...»: Как мы придумываем анекдоты	160
<i>М.Ф. Казючиц.</i>	Поэтика сериала	164
<i>Раиса Овчинникова.</i>	Природа кича: Поиск критериев	173

Фильм «Левиафан».....	175
-----------------------	-----

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>А.В. Востриков.</i> Книга о русской дуэли	179
<i>И.М. Безман.</i> Из «Меги» в «Секи»: Молодежное потребление одежды секонд-хенд в Санкт-Петербурге	191
<i>Т. Буллах.</i> В погоне за брендами, или Возрождение «потребительского сафари» в сфере секонд-хенд потребления в современной Украине	194
<i>Ю.В. Егерева, О.Ю. Гурова.</i> «Хантеры» и секонд-хенд потребление в Санкт-Петербурге	197
<i>А. Панченко.</i> Страх в большом городе	200
<i>О.В. Шабурова.</i> Пространство мечты: Жизнь за забором.....	204
<i>Е.В. Полухина.</i> Особенности социального порядка в постсоветском дачном пространстве: Труд, поколения и гендер.....	207

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

<i>Е.С. Шилова.</i> Основные лингвистические характеристики интернет-коммуникации	210
<i>Б.Ю. Мамиева.</i> Воздействие журналистики на развитие вооруженных конфликтов.....	213

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>Э.А. Китанина.</i> Процессы глобализации и прагматика современных англицизмов в русском языке	215
<i>А. Шмелев.</i> Распространенная ошибка или новая норма: Как отличить одно от другого?.....	217

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Э.С. Маркарян

ОЧЕРКИ ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ*

Один из основоположников теории культуры как науки Эдуард Саркисович (Сергеевич) Маркарян (1929–2011) родился в Ереване в высокоинтеллигентной семье. Его Отец Саркис (Сергей) Григорьевич Маркарян (1900–1946) был химиком по образованию и занимал в Ереване ряд высших государственных должностей.

Эдуард после окончания школы вначале учился в 1947 г. в Ереванском государственном университете на факультете международных отношений, но в 1948 г. он перевелся в Московский государственный институт международных отношений (МГИМО), который окончил в 1953 г. и поступил в аспирантуру на философский факультет МГУ (1953–1956), где защитил кандидатскую диссертацию в 1958 г. Возвратившись в Ереван, Э. Маркарян работал в секторе философии АН Армянской ССР. В 1967 г. он защитил докторскую диссертацию в Москве, в Институте философии АН СССР. В списке основных публикаций ученого числится более ста названий.

Реферируемая работа «Очерки теории культуры» впервые была издана в Ереване в 1969 г. Она состоит из двух частей: «Феномен культуры» и «К проблеме культурно-исторической типологии». Во «Введении» (с. 3–19) говорится о прежнем и современном понимании понятия «культура». Она рассматривается как основа *теории социальной системы*. В первой части работы, в главе

* Маркарян Э.С. Очерки теории культуры // Маркарян Э.С. Избранное. Наука о культуре и императивы эпохи. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – С. 3–168.

«Общественная жизнь людей как особый тип организации» автор подчеркивает, что такая жизнь есть не что иное, как непрерывающийся процесс деятельности, осуществляемый в различных сферах для нормального функционирования социальной системы, речь идет о сферах «материального производства, духовного производства, управления, воспитания, обороны, здравоохранения» и т.д. (с. 30).

Понятие «деятельность» Э. Маркарян определяет как активность любых жизненных процессов, выраженных в поведении. Решающим фактором развития общественной жизни людей является материально-производственная деятельность и соотношение таковой с различными сферами духовного производства. Предложенный Э. Маркаряном подход к пониманию культуры как специфического вида человеческой деятельности получил в науке широкое распространение и поддержку.

В следующей главе первой части работы автор выясняет соотношение понятий «общество» и «культура». В западном общественном знании Э. Маркарян выделяет Альфреда Крёбера и Толкотта Парсонса, которые полагали, что понятия «общество» и «культура» суть явления различного порядка, хотя они относятся к общей сфере жизненного пространства людей (с. 43–44).

Американский культуролог Френсис Мерил прямо говорит, что «вначале возникает общество, а затем – культура» (с. 46). Известный американский культуролог Лесли Уайт полагает, что понятие «культура» требуется для отличия сферы человеческой деятельности от сферы биологической жизни (с. 47). Для культуроведов и социологов Запада обычно определение человеческого коллектива как «общества, обладающего культурой». Однако Э. Маркарян склонен считать такое определение неудовлетворительным, поскольку оно не говорит о генезисе человеческой деятельности, указывая только на те специфические средства и механизмы, которые отличают поведение людей от поведения животных. А вопрос социального строения человеческого коллектива остается в современном западном общественном знании недостаточно разработанным, думает Э. Маркарян.

В главе «Культура – функция общественной жизни людей» выясняется соотношение понятий «социальные отношения» и «культура». Механизмом, обеспечивающим таковое соотношение, является *институционализация* отношений и поведения индиви-

дов, т.е. «установление определенных правил действия и обеспечение этих правил» (с. 54). Оценивая точку зрения английского социального антрополога А.Р. Рэдклифф-Брауна на рассмотрение социальной системы, Э. Маркарян приходит к выводу о том, что этот ученый поставил перед деятелями культуры вопрос о том, каким образом социальные структуры развиваются и как возникают их новые типы (с. 57). Отдельно Э. Маркарян исследует вопрос о понятии «техника» в свете современного понимания культуры и приходит к выводу, что техника представляет собой особую сферу культуры.

Часть вторая реферируемой работы состоит из четырех глав. Говоря о кризисе европоцентризма в связи с концепцией «эквивалентных культур», Э. Маркарян упоминает так называемый «коперниканский переворот» О. Шпенглера и понятие «локальная культура» в западном культуроведении XX в. Немецкий философ Освальд Шпенглер (1880–1936) был представителем так называемой «философии жизни». В его книге «Закат Европы»¹ производится «коперниканский переворот» в понимании всемирной истории. О. Шпенглер считал, что необходимо говорить не о человечестве, а только о глубоко отличающихся друг от друга индивидуальных культурах. Он предлагал повторить дело Коперника, т.е. совершить акт освобождения от видимости во имя бесконечного пространства природы.

Понятие «локальная культура» (цивилизация) в зарубежном культуроведении XX в. уже установилось, хотя и не имеет достаточно ясного определения. Что касается О. Шпенглера, то он использовал слово «культура» без прилагательного «локальная». А вот американский культуровед Филипп Бэгби ставил перед собой задачу определения понятия «локальная культура». Э. Маркарян, оценивая это понятие, считает его вполне правильным. Правда, это понятие указывает на разнообразие культурно-исторической практики различных народов, но не выделяет присущие им общие черты. А проблема обобщения есть основная целевая установка исторической науки, убежден Э. Маркарян.

Концепция «эквивалентных культур», отказывающаяся от широких историко-типологических понятий (О. Шпенглер, А. Тойнби и др.), приводит к «крайней локализации и индивидуализации ис-

¹ Шпенглер О. Закат Европы: В 2 т. – М.: Мысль, 1998. – 663 с.

тории» (с. 95). Дело в том, что концепция «эквивалентных культур» рассматривает историю в виде ритмичных, периодически повторяющихся процессов подъема и упадка. Э. Маркарян убежден в том, что заложенные в этой концепции потенциальные возможности способны только разрушать, но никак не научно созидать. Различные культурно-исторические комплексы сводятся представителями этой концепции к единству (с. 96). Ведь эти различные исторические образования объявляются «эквивалентными» и равноценными.

В главе об американской культурной антропологии Э. Маркарян, в частности, рассматривает теорию «неоэволюционизма» американского культуролога Джулиана Стюарда. Дж. Стюард, а также его соавтор Д. Шимкин относят возникновение «неоэволюционизма» к 30–40 годам прошлого века. Эта теория отличается от «эволюционизма» XIX в. тем, что она основывается на сравнениях «группы взаимосвязанных фактов» (с. 104). Главным объектом теории «неоэволюционизма» является изучение развития систем культуры, а не отдельных актов таковой. Обобщается повторяемость явлений культуры в различных районах земного шара. Джулиан Стюард говорит о трех таких эволюциях культуры: однолинейной, универсальной и многолинейной. Последняя означает, что в процессе культурно-исторических изменений имеет место повторяемость. Недостаток этой концепции состоит в том, что Дж. Стюард то и дело повторяет мысль о гипертрофировании отдельных локальных систем культуры, которые якобы «приобретают некое самодовлеющее значение» (с. 108).

Исследуя понятие «общественно-экономическая формация», Э. Маркарян приходит к выводу о том, что основная познавательная функция этого понятия состоит в «типизации социально-исторических систем под углом зрения их общей структуры» (с. 139). Комплексное обобщение исторической действительности, которое является задачей исторической науки, требует систематически проводимых сравнений между социально-историческими системами, которые «направлены на тщательное и многостороннее изучение их общих и отличительных черт» (с. 140).

Существуют различные аспекты сравнительного изучения социально-исторических систем. Это сравнения историко-типологическое и историко-генетическое, а также сравнение, устанавливающее международные культурные взаимодействия. Таковы виды сравнительного изучения истории, но они не одинаковы в

различных науках. Так, в историческом языкознании господствует историко-генетическое сравнение. Для изучения неродственных языков используется сравнительно-сопоставительный метод. Историко-типологические сравнения обязательны при изучении истории человечества. Сравнения международных культурных взаимодействий обусловлены близостью сравниваемых народов.

Имеются «горизонтальные» и «вертикальные» аспекты сравнительно-типологического изучения социально-исторических систем. Это зависит от того, являются ли объекты одновременными либо располагаются во временной последовательности. Изучение «по горизонтали» предполагает расположение в одном «параллельном» ряду исторически структурно одинаковых объектов. «По вертикали» изучаются структурно разнородные объекты. Именно так исследуются общества Западной Европы и американского континента. Сравнение обществ перуанских инков и древних египтян требует помещения их в «горизонтальный» ряд, несмотря на разницу во времени между ними (с. 149).

Имеются также два способа изучения социально-исторических систем: сравнительный и абстрактно-аналитический. Французский социолог Эмиль Дюркгейм (1858–1917) называл сравнительный метод «косвенно экспериментальным». Суть этого метода состоит в целенаправленном создании «соответствующих условий, которые обеспечивают рассмотрение исследуемых объектов в их чистом виде» (с. 158). Однако при этом требуется соединение сравнительного метода с абстрактно-аналитическим способом исследования. Это сочетание и есть сравнительно-этимологический метод исследования истории человечества. Каковы бы ни были сложности сравнительного изучения истории человечества, они преодолены современной исторической наукой, поскольку это «единственный путь к достижению широких синтетических обобщений», — пишет Э. Маркарян (с. 161).

В «Заключении» подводятся итоги рассмотренных в работе проблем теории культуры. Э. Маркарян считает, что понятие «культура» выражает «не самую человеческую деятельность, а специфический способ ее существования» (с. 163).

И.Л. Галинская

Л.А. Софронова

О МАНЬЕРИЗМЕ И БАРОККО

В книге Л.И. Тананаевой «О маньеризме и барокко. Очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Латинской Америки конца XVI – XVII века»* сложно переплетаются разнообразные темы и материалы. В основе композиции, которая образует своеобразные скрепы для всего текста, – антитеза, одна из излюбленных фигур барочной риторики. Она удерживает вместе на первый взгляд отстоящие друг от друга планы исследования. В нем сталкиваются короли и солдаты, «дикие» индейцы и испанские придворные; автор рассматривает и изысканные голландские гравюры, и поделки польских деревенских ремесленников.

Л.И. Тананаева глубоко знает поэтику эпохи, поэтому так ярко анализирует два разных культурных пространства – пространство Центрально-Восточной Европы и Латинской Америки. Она абсолютно верно поставила рядом далеко отстоящие друг от друга пространства, так как они оба являют собой своеобразную периферию, естественно, относительно европейского искусства. Они не были его ядром, которое, заняв свои позиции, становилось неподвижным и не подвергалось влияниям извне, в отличие от периферии. Если искусство пограничья и тяготеет к ядру культурного пространства, то отнюдь не копируя старательно его образцы – они непременно подвергались существенным изменениям.

Сравнивая два региона, автор знакомит с их ключевыми фигурами и произведениями и, как бы подталкивая их друг к другу,

* Рец. на: *Тананаева Л.И.* О маньеризме и барокко. Очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Латинской Америки конца XVI – XVII века. – М.: Прогресс-Традиция, 2013. – 648 с.

протягивает между ними нить, скрепляющую их. Эта нить – испанская тема, это она соединяет как бы несоединимое. Возникает эта тема в главах о рудольфинском искусстве, о польском парадном портрете. В работе говорится о конкретных связях Мадрида с Прагой, в которой испанский придворный портрет становится идеальной моделью для высокого и срединного искусства, и даже низового (имеется в виду сарматский портрет, неразрывно связанный с обрядом). Постепенно испанская линия меняет направление и перемещается в Латинскую Америку. Она прослеживается на общем фоне обращения в христианство местного населения. Звучит здесь и славянская нота – среди членов иезуитского ордена, отправившихся осваивать новые пространства, были и чешские миссионеры.

Погружаясь в экзотический для них мир, европейцы не только проповедовали новую веру, они принесли с собой новое искусство, которое причудливым образом контаминировалось с местными традициями. В книге показаны эти контаминации на примерах архитектуры, скульптуры, религиозной живописи. В монографии исследуется, как местные мастера, сохраняя европейскую образную структуру, наделяют ее «своими», идущими из глубокой архаики деталями, которые прежде всего и бросаются в глаза; в то время как освоение местными мастерами «чужих» образцов воспринимается как должное. Именно в этом их умении соединить несоединимое, «местное» и «далекое» присутствует как бы заранее заданная «барочность» Нового Света. Барокко всегда умело манипулировало ими. Так в чем-то очень важном совпали архаические традиции латиноамериканского искусства и поэтика первого универсального европейского искусства, что явно способствовало образованию ростков будущего национального стиля Латинской Америки.

Л.И. Тананаева отмечает также общность тенденции к театрализации, характерной для европейской культурной жизни того времени, которая сказывалась, в том числе, в открытом городском пространстве (религиозные и светские процессии, торжественные встречи знатных особ и королей, военные триумфы, маскарады), и для культуры Нового Света (боливийские процессии). Конечно, не только в этом, но и в собственно живописи исследователь выявляет очевидные связи с театром. Достаточно обратить внимание на

анализ картины Б. Стробеля «Пир Ирода», чтобы в этом убедиться. Л.И. Тананаева находит значительные ее сходжения с «масками» Иниго Джонса. Театральные процессии в Новом Свете, очевидно, оказали влияние на религиозные картины местных мастеров. Кстати, членение художественного пространства «Пира Ирода» уподобляет его устройству симультанной сцены.

В книге не только проанализировано множество самых различных артефактов – они прекрасно «прочитаны», притом не на «современный манер», а в соответствии с правилами интерпретации эпохи. Как известно, без интерпретации не существовало ни одно барочное произведение, она внедрялась в его текст автором, а не отрывалась от него и не перепоручалась другим, хотя и все другие имели на это право.

Все произведения, которые рассматриваются в работе, зачастую переключаются между собой по смыслу. Кроме того, они обязательно погружены в многослойный контекст, который составляют не только искусства разных видов, в первую очередь литература, но и история, и политика, и наука, насыщенная тайнознанием, а также обычаи, мода, т.е. культура в целом.

В работе подробно показаны принципы взаимодействия различных культурных пространств и действия многих культурных механизмов, а не только конкретные исторические и культурные связи, которые также сыграли важную роль в изучаемых автором процессах.

С.Г.

Митчелл Эш

**БАКАЛАВР ЧЕГО, МАГИСТР КОГО?
«ГУМБОЛЬДТОВСКИЙ МИФ»
И ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЕВРОПЕ И США***

Началом истории «классического» немецкого исследовательского университета обычно считают основание Берлинского университета (1810). Имя Вильгельма фон Гумбольдта стало символом «классической» модели исследовательского университета. В этой модели выделяются четыре момента.

1. Свобода преподавания и обучения. Студенты вправе сами выбирать себе руководителей и предметы, а профессора – сами решать, чему и как учить.
2. Единство преподавания и исследования.
3. Единство гуманитарных и естественных наук.
4. Приоритет «чистой науки» перед специализированным профессиональным обучением.

Однако некоторые институциональные структуры и практики, ассоциирующиеся с современным исследовательским университетом, возникли еще до открытия Берлинского университета, а некоторые – гораздо позднее. Скажем, семинар как институт обучения и исследования возник еще в Гёттингене в конце XVIII в. Исследовательские институты в области естественных наук и медицины,

* Эш М. Бакалавр чего, магистр кого? «Гумбольдтовский миф» и исторические трансформации высшего образования в немецкоязычной Европе и США / Пер. с англ. А. Маркова // НЛО: Независимый филологический журнал. – 2013. – № 122. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/122/>

с собственными аудиториями для лекций, учебными лабораториями и разделением труда между сотрудниками различного ранга при производстве нового знания, возникли в 1860–1870-е годы. Приоритет «чистой» науки, отрешенной от практических задач, никогда за всю историю немецкоязычных университетов не вводился как всеобщий руководящий принцип научной политики. Разрыв между идеалом «чистой» науки и практической общественной функцией нового немецкого университета существовал с самого начала, и далее только возрастал.

На рубеже веков и единство исследования и преподавания, и приоритет «чистой» науки, если они вообще когда-либо существовали, оказались под большим вопросом как в естественной, так и в гуманитарной сфере. Как раз тогда начинают говорить, что наука превращается в крупномасштабное производство знания, переставая быть индивидуальным творческим делом. В гуманитарных науках имя Гумбольдта стало символом «возобновления» считавшегося «классическим» идеала гуманитарного / гуманистического немецкого университета. Разрыв между мифотворческим «гумбольдтовским» идеалом и реальностью современного высшего образования продолжает искажать дискуссии о политике в области высшего образования в немецкоязычной Европе. Миф не обязательно ложен, просто он создает не истину, а «корпоративную идентичность».

Часто можно услышать, что немецкие университеты послужили моделью для американского исследовательского университета, который и стал господствующей формой в мировой системе научного труда. Это утверждение напрямую отсылает к дискуссиям о так называемой «американизации» немецкоязычного высшего образования в контексте Болонского процесса. Если оно истинно, то «американизация» есть не что иное, как возвращение «Гумбольдта» на его европейскую родину.

На самом деле, хотя многие страны видели в Германии образец для модернизации собственных систем высшего образования в XIX и начале XX в., это был уже не «гумбольдтовский» университет, если он вообще когда-либо существовал. Американские университеты, появившиеся на рубеже XIX–XX вв., сочетали элементы британской, германской и других европейских университетских систем, дополненные локальными новациями. В частности, про-

грамма первой ступени, или бакалавриата, была и остается специфически американским вариантом английского колледжа. Целью бакалавриата было не обучать будущих исследователей или профессионалов, но формировать характер граждан и подготовить «всесторонне развитого человека». Этот идеал хотя бы в ностальгической форме сохраняется до наших дней.

В США «немецкие» элементы если и входили в высшее образование, то только на второй, последипломной ступени, в то время как в Германии и Австрии и тогда, и много позже единственной формой последипломного образования был докторат (аспирантура). Не усвоение «немецкой» модели, но определенные уникальные черты американского высшего образования и обеспечили ее необычайную успешность. Это прежде всего:

1) институциональная открытость и разнообразие;
2) сочетание отделений профессиональной подготовки и отделений академических исследований внутри одного учреждения как равноправных;

3) сочетание высочайшего качества исследований на верхних ступенях обучения с широкой доступностью первой ступени высшего образования. Уже в 1910 г. 50% граждан США в возрасте от 25 лет и выше имели образование более восьми классов. В 1968 г. массовым стало и высшее образование: 50% граждан той же возрастной категории провели за партой более 12 лет. При таком определении «высшее образование» включает в себя любую додипломную подготовку и все так называемые «джуниор-колледжи». В ФРГ и в Австрии набор в учреждения высшего образования вырос более чем в десять раз в период с 1950 по 1990 г., но американский порог в 50% преодолеть не удалось.

Фактором, позволившим преувеличивать влияние «немецких моделей» на американское образование, стала концепция особой роли профессоров, эмигрировавших из нацистской Германии. Но эмигранты не могли ничего поменять в структуре американского высшего образования, хотя и сильно влияли на содержание отдельных дисциплин. Сами они отмечали, сколь непривычны для них местная академическая культура и стиль интеллектуальной работы. Они постоянно жаловались в письмах, что их американские коллеги обычно имеют очень узкую специализацию, ничего

особо не знают за ее пределами, плохо понимают и мало ценят европейскую гуманитарную культуру.

Происходила ли «американизация» немецкоязычных университетов после 1945 г.? Нет, она скорее декларировалась или становилась предметом опасений, чем осуществлялась на практике. «Американизация» как таковая началась не раньше конца 1950-х – начала 1960-х годов в контексте переориентации на серьезное международное сотрудничество. В 1960–1970-е годы для представителей естественных и, как правило, социальных наук стало нормой приобретать новую, неформальную степень, которую в шутку называли «iAg» (in Amerikagewesen): «работал / стажировался в Америке». Но даже при этом «американизация» продолжала быть весьма ограниченной.

Студенческий бунт конца 1960-х годов оказался гораздо более радикальным вызовом традиционной университетской модели. Это привело к созданию в Германии так называемого «группового университета», в котором студенты и младший преподавательский состав получили право голоса при решении вопросов управления университетом. Но это никак нельзя назвать «американизацией», потому что в самих США такого никогда не происходило. Перед нами – обычное развитие европейской цеховой (корпоративной) модели управления университетом: просто в состав цеха были включены не только профессора, но и все остальные.

В некоторых университетах введены программы высшего образования первой ступени в русле Болонского процесса. Кадровая политика стала более гибкой и в большой степени передана самому университету. Однако за всеми преподавателями по-прежнему сохраняется статус госслужащих, чем во многом и определяется косность всей системы. Германские университеты обладают правовым статусом корпораций, но на деле продолжают быть учреждениями в подчинении бюрократии федеральных земель. Наблюдателям из другой политической культуры покажется донельзя странным употребление термина «автономия» для описания ситуации, в которой на самом деле эта «автономия» гарантируется полным подчинением государству.

Стержневой вопрос – это вопрос об отношении между государством и гражданским обществом или, конкретнее: является ли высшее образование частным или общественным благом. Для аме-

риканцев этот вопрос вообще лишен смысла. Здесь штаты освобождены от обязательств поддерживать институты высшего образования. Уже не осталось университетов, в которых более 50% бюджета составляют прямые поступления от государства. При этом бюджет этих «бюджетных университетов» постоянно растет благодаря смешанному финансированию и прежде всего – благодаря поддержке исследований крупными бизнес-корпорациями. Университеты, которые прежде опирались на государственную поддержку, привлекают финансы из других источников, включая финансирование исследований по федеральным программам, выход на рынок услуг и пожертвования выпускников и других лиц. В результате свобода деятельности возросла, а не уменьшилась, потому что за голосом ученого стоит уже не один источник финансирования, а несколько.

В системе, в которой сочетаются государственное и общественное финансирование и контроль, просто не имеет смысла вопрос «сколько нужно университетов?»: учреждения высшего образования создаются и продолжают существовать в том количестве и в том масштабе, какой оплачивают люди самого разного положения. Навязчивая мысль о «распределении ограниченных средств» характерна и понятна только в системе, где в центре стоит государство, а размер бюджетных расходов на образование всегда ограничен.

Первоначальной целью Болонского процесса было выстроить к 2010 г. общую архитектуру европейского высшего образования и тем самым резко повысить мобильность студентов, исследователей и преподавателей в пределах ЕС. Но нередко считается также, что результатом Болонского процесса станет система, совместимая с так называемой «англосаксонской моделью».

На самом деле примерно половина бакалаврских степеней, выданных в 2004 г. в Европе, не были признаны в США, потому что они означали трехгодичное, а не четырехгодичное обучение. Кроме того, в американских программах первой ступени «профильные курсы» редко составляют более 50%. Большая часть европейских программ, напротив, рассчитана на подготовку по одной-двум дисциплинам.

Считается, что Болонский процесс приведет к уменьшению процента студентов, которые бросают учебу, и увеличению числа

получивших университетский диплом, хотя бы это был диплом бакалавра. Но американский опыт внушает скепсис в этом вопросе. В университетах США, имеющих государственную поддержку, процент бросивших учебу студентов угрожающе велик. Общее время, необходимое для получения степени бакалавра, уже приблизилось к пяти годам.

Успех реформы высшего образования зависит от того, будут ли на рынке труда приниматься дипломы «бакалавров». Пока это одна из главных неудач Болонского процесса. Даже самые крупные работодатели в европейских странах не изменили свои стандарты для университетских выпускников. Это одна из причин, почему Болонский процесс вызывает упорное сопротивление в Германии и Австрии со стороны ассоциации технических университетов и ассоциации школьных учителей.

Создание общей европейской сферы высшего образования – поражающий воображение проект, но он привел к чему-то очень непохожему на «англосаксонскую систему», с которой по ошибке себя сравнивал. Разделение программ на бакалаврские и магистерские удовлетворяет многолетнему запросу изнутри самой немецкой образовательной системы. Кроме того, эта реформа отвечает пожеланиям огромного большинства студентов, которые поступают в университет вовсе не за тем, чтобы стать учеными. А вот станут ли признавать европейские работодатели, включая органы государственной власти, новые бакалаврские дипломы как полноценные дипломы о высшем образовании – покажет время.

Слишком поздно отказываться от слов «бакалавр» и «магистр», но безрассудно считать, что наполнение этих понятийных склянок будет таким же, как в Америке или Британии. В любом случае, как учат нас экономисты, «конкурентность» достигается именно разнообразием предложения: лучше предлагать совсем другие программы, и лучшего качества, чем просто дублировать те, которые есть у конкурентов.

К.В. Душенко

Луиджи Зойя

САМОУСТРАНЕНИЕ ОТЦА: ОБРАЩЕНИЕ К БУДУЩЕМУ*

Когда появился психоанализ, казалось, что отец нашел себе союзника. В представлении Фрейда отец был вожатым, который из ребенка, изначально послушного инстинктам, воспитывал общественную личность. Однако психоанализ, союзник отца, косвенным образом стал его врагом. Занимаясь больше связью матери и ребенка, наследники Фрейда вытеснили отца за грань. «Словно возвращаясь к первым моментам индивидуальной жизни, они неосознанно вернулись и к жизни вида, к дочеловеческой семье» (с. 276).

Постфрейдистские теории обращают больше внимания на симбиоз между матерью и новорожденным. В частности, Мелани Кляйн выдвинула гипотезу, что Супер-эго образуется уже в первый год жизни, в ходе взаимодействия с телом матери. «Так она лишила отца роли того, кто учит смыслу морали и общества; корни того, что хорошо и что плохо, <...> были отнесены к той фазе, когда ребенок еще не говорит» (с. 277).

Неофрейдисты провозгласили телесный опыт корнем духовного, а опыт духовный свелся к роли надстройки. Это хорошо сочеталось с ведущей тенденцией западной цивилизации: освобождением от социальной ответственности и от коллективного опыта – как религиозного, так и светского, – и победой индивидуализма и частной жизни.

* *Зойя Л.* Самоустранение отца: Обращение к будущему // *Зойя Л.* Отец: Исторический, психологический и культурный анализ / Пер. с англ. Н. Ретеюм. – М.: Клас, 2014. – С. 276–291.

Если корни психики лежат в изначальных инстинктах и первичном опыте, у человека мало возможностей адаптироваться к требованиям общества: косвенным образом фрейдовский пессимизм утверждал именно это, несмотря на сильное чувство общественного у Фрейда. И если постфрейдистский психоанализ ускорил «падение отца», то он распахнул уже приоткрывшуюся дверь.

Понимание человека должно быть дополнено социальным измерением, великими коллективными образами, которые направляют наш культурный опыт. Психология Юнга ввела связь между личным и коллективным бессознательным. Фрейдистская (и в еще большей степени постфрейдистская) психология рассматривает прежде всего биопсихический и первичный опыт; юнгианская – культурное измерение и вторичный опыт. «Благосклонность, с которой образованные люди часто принимают юнгианскую психологию, связана именно с ролью, которую она придает разнообразию культуры по отношению к детерминизму биологии» (с. 278).

Отец, похоже, утратил роль связующего звена между ребенком и обществом. Нет больше ни группы, ни контекста. «Появляется неведомая ранее диада: отец с маленьким ребенком» (с. 280). Новые отцы, однако, воспроизводят старые стереотипы. «Отец становится неуловимым, потому что становится похожим на мать» (с. 285). Все большее распространение получает образ нежного отца – слишком нежного, как мадонны.

На протяжении тысячелетий отец, как и Яхве, не мог не быть добрым и ужасным одновременно. Этот образ был настоящим, тогда как образ Марии с ее односторонней нежностью часто был нереальным. «В подражание ей был создан мужчина, в которого, в свою очередь, трудно поверить» (с. 286). «Новый отец» отказывается от отношений не только с небесами, но и с обществом. Прежде отец был частью семьи, сословия, корпорации, коллективного мира. «Он должен был делать выбор: т.е. творить и зло, и добро. Он должен был действовать в мире: т.е. пачкать руки. Сейчас наконец <...> он дезинфицирован» (с. 286).

Прежде отец, даже когда не был в обществе, не был наедине с ребенком. Он поддерживал связи между поколениями и соединял с Богом. Новый отец снимает облачения, которые надело на него общество. «Общество решило раздеть Гектора, чтобы он не пугал ребенка¹. Ребенок не будет бояться; но будет ли у него отец?» (с. 287).

¹ Согласно Гомеру, когда Гектор в доспехах захотел обнять сына, младенец испугался его шлема и укрылся на груди служанки.

Если сын становится слишком похожим на мать, сын нередко начинает искать другие мужские фигуры, у которых есть оружие. «Отец должен снять броню, чтобы сын узнал его. Но для этого он должен сначала ее надеть. <...> Бог, самый близкий к человеку – это Бог Ветхого Завета, добрый и ужасный; Гектор остается самым адекватным отцом, целостным благодаря своей сложности» (с. 287).

Попытка уничтожить привилегии отцов и сыновей бессознательно пошла в том же направлении, что и постфрейдистский психоанализ: она уменьшила важность второй фазы индивидуального роста. Вместо того чтобы уравнивать уровень социализации и инициации дочерей и сыновей, инициация была отменена вовсе. Отцы (и их символическая замена – священники, отцы духовные) лишились монополии на социализацию и инициацию, но эти функции не были переданы матерям – их просто упразднили. «В процессе инициации люди страдали, но приобретали идентичность. Сегодня четкой идентичности нет» (с. 288).

Мы не проходим инициацию, позволяющую брать и отдавать, что является признаком моральной зрелости. «Мы думали, что дети завидуют взрослым. Но в глубине души взрослые завидуют детям» (с. 289).

К.В. Душенко

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

Н. Иевлева, М. Потапова

УСТОЙЧИВОСТЬ ЗРИТЕЛЬСКИХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ*

В музей ходят образованные люди, при этом каждый полагает, что он свободно выбирает то, что ему нравится. Музейные выставки предоставляют огромные возможности для выбора. Казалось бы, богатство возможностей должно обернуться и широким многообразием предпочтений. Однако обычно этого не происходит. Множество людей неизменно выбирают одни и те же произведения.

Предпочтения зрительской аудитории группируются вокруг небольшого числа картин. Эти картины оказываются центром выставки, ее ядром. «От этого центра словно разбегаются волны, быстро угасающие, переходящие в едва заметную рябь одиночных выборов» (с. 168–169).

На временных выставках основная масса зрительских предпочтений группируется вокруг одной-двух картин. Количество зрителей, выбирающих эти картины, может достигать 40%, т.е. чуть ли не половину всей публики. Все эти картины принадлежат к числу самых известных. Лидер всех предпочтений на временных выставках Русского музея – картина Айвазовского «Девятый вал».

Действие фактора известности ярко проявилось при демонстрации картины К. Малевича «Черный квадрат». Впервые показанная публике Русского музея в 1988 г., она осталась незамеченной среди других работ художника. Но уже на выставке 2001 г. ее вы-

* *Иевлева Н.В., Потапова М.В.* Устойчивость зрительских предпочтений // *Иевлева Н.В., Потапова М.В.* Музей и публика. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. – С. 168–177.

брали около четверти всех зрителей. Причиной тому была прежде всего громкая история продажи картины и ее стоимость, подтверждавшая в глазах зрителей ее эстетическую ценность. Тут можно говорить о «квазихудожественном» восприятии, формируемом прессой и ТВ (с. 172).

В целом же на выставках Русского музея среди самых любимых неизменно оказываются русские художники XIX – начала XX в.: Айвазовский, Брюллов, Репин, Шишкин, Куинджи, Левитан, Серов, Врубель. Диапазон упоминаемых имен любимых художников наиболее широк на выставках новейшего искусства, но и тут перечисленные выше имена оказываются на первых местах. Характерно, что даже на выставке современного искусства Британии в Эрмитаже (2009–2010) зрители среди любимых художников чаще всего называли опять-таки Айвазовского (8,6%), и лишь затем следовали Ван Гог (7,4%) и Дали (7,1%) (с. 173).

Несомненно, что «знакомость», узнаваемость картины делает ее центром предпочтения зрителей. Это, с одной стороны, проявление конформизма, доверия к признанному всеми, с другой – радость от узнавания, встречи с привычным. В то же время наиболее предпочитаемые картины отвечают потребностям зрителя в ярких драматических, романтических, или, наоборот, гармонических переживаниях. Они несут в себе признаки архетипических образов.

Восприятие изобразительного искусства прямо связано с эстетическим опытом аудитории. Неопытный, «наивный» зритель (а только таким и может быть зритель массовый) может испытывать интерес только к таким произведениям, которые «копируют», «повторяют» реальность. Изображение на картине должно быть жизненноподобным или, по крайней мере, узнаваемым; картина должна иметь некую цель (просветительскую, воспитательную, назидательную, познавательную, декоративную), так или иначе связанную с ее содержанием; «форма понимается как самоочевидность и тем самым практически выводится за скобки» (с. 175).

Общепонятность языка русского искусства прошлых веков предпочитается современному и злободневному с его сложным языком и часто травмирующими образами. «Можно сказать, что обращение к классике выражает тоску по отсутствующему в жизни идеалу, незыблемым ценностям» (с. 176).

Однако большая часть поклонников этого искусства принадлежит к представителям старших поколений. «Их вкусы формировались еще в советское время, под влиянием долгих лет художественной политики как в отдельном музее, так и в обществе в целом» (с. 176).

К.В. Душенко

Н. Иевлева, М. Потапова

ИЗМЕНЕНИЯ В СОЦИАЛЬНО-ДЕМОГРАФИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ПУБЛИКИ ОСНОВНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ ГРМ ПОСЛЕ ПЕРЕСТРОЙКИ*

Музейная аудитория, в том числе аудитория Государственного Русского музея (ГРМ), сильно изменилась после 1991 г. Прежде всего, в соответствии с общемировой тенденцией изменилась ее гендерная структура. До начала и во время «музейного бума» 1960-х – начала 1980-х годов мужчин и женщин было примерно поровну (а в более далеком прошлом, в 1920-е годы, преобладали мужчины). С 1990-х годов и по настоящее время доля женщин выросла до 70% (с. 14).

В 2–3 раза увеличилось количество совсем молодых посетителей (до 20 лет), т.е. количество школьников и студентов-младшекурсников. Более чем вдвое упала доля средних социально-активных возрастов (30–39 лет) – до 10–14%, а доля старших возрастов (старше 60 лет) возросла почти вдвое – до 9–11% (с. 16). Доля возрастных групп 20–29 лет и 40–59 лет почти не изменилась. В целом заметно больше стало молодежи, отчасти – пожилых людей, и несколько меньше – людей среднего возраста.

Профессиональная структура российского общества начала меняться уже в конце 80-х–годов. На музейной публике это отразилось прежде всего в уменьшении наиболее многочисленной прежде аудитории – инженерно-технических работников (ИТР): с

* *Иевлева Н.В., Потапова М.В.* Изменения в социально-демографической структуре публики основной экспозиции ГРМ после перестройки // *Иевлева Н.В., Потапова М.В.* Музей и публика. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. – С. 13–19.

35,5% до 13–14%. Практически исчезла профессиональная группа рабочих, составлявшая в 1985 г. 12,5% (в 2009–2010 гг. – всего 2,3%). Зато появились новые профессиональные группы: предприниматель, специалист в сфере информационных технологий, представитель свободной творческой профессий. Значительно увеличилось число экономистов. Однако численно преобладают три категории: студенты, школьники, ИТР (с. 19).

В 1990-е годы приток иногородних посетителей резко уменьшился. Заметно сократилось и общее число посетителей, причем минимум пришелся на 1996–1997 гг. (чуть более 300 тыс. человек). С 2000 г. число посетителей стало возрастать и к 2005 г. стабилизировалось на уровне ок. 1 млн в год. Приезжие составляют около половины всех посетителей постоянной экспозиции, но такого преобладания иногородних, как в 80-е годы (70–80%) больше не наблюдается.

На временных выставках доля петербуржцев выше, чем в основной экспозиции.

К.В. Душенко

Н. Иевлева, М. Потапова

ЗРИТЕЛЬСКИЕ ОЦЕНКИ ВЫСТАВОК*

Оценки выставки, которые дают зрители, определяются их личностными предпочтениями и опытом общения с искусством. При этом соотношение положительных и противоречивых оценок строго зависит от времени создания произведений, представленных на выставке. Наибольшее единодушие наблюдается при восприятии традиционного искусства, а на выставках народного искусства оно достигает максимума.

Такое распределение оценок на первый взгляд кажется естественным: дескать, простой зритель не понимает современное актуальное искусство. «Но в этом случае следовало бы признать, что каждый последующий период развития искусства оказывается непонятным для все большего количества посетителей, потому что число тех, у кого выставки оставляют противоречивое впечатление, возрастает постепенно. Дистанция со зрителями возникает не в период постмодернизма, и даже не в период модернизма, она намечается гораздо раньше, во времена становления профессионального искусства и увеличивается по мере его развития, освобождения от традиций и приближения к современности» (с. 120). Так или иначе, профессиональное искусство постепенно уходит от полного и единодушного признания широкой публикой в строгой временной последовательности.

Недостаток эстетического развития зрителей представляется очевидным фактом. Однако зрительская аудитория выставок со-

* *Иевлева Н.В., Потапова М.В. Зрительские оценки выставок // Иевлева Н.В., Потапова М.В. Музей и публика. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. – С. 117–121.*

временного искусства оказывается самой подготовленной: до 20% посетителей этих выставок имеют художественное образование и до 2/3 приходится на тех, чья профессия так или иначе связана с художественной культурой. Более половины посетителей уже знакомы с современным искусством, т.е. имеют не просто высокий, но и более специальный уровень знаний и вкусов по сравнению с «широкой» публикой. Кроме того, это, как правило, не случайные, а заинтересованные зрители, которые предпочитают посещать именно эти выставки.

Итак, самые подготовленные и заинтересованные зрители на выставках художественных новаций дают наибольшее количество противоречивых оценок. «Восприятие традиционного искусства происходит в атмосфере положительного эмоционального согласия зрителей, тогда как актуальное искусство воспринимается в ситуации напряжения и, можно сказать, конфликтности» (с. 121).

Традиционное искусство, искусство больших стилей, обращенное к некоему коллективному началу, не утрачивает своей актуальности. Интерес публики к традиционному искусству, если судить по количеству посещающих эти выставки зрителей (в том числе молодежи), выше, чем к выставкам нетрадиционного искусства XX в. «Это происходит не столько потому, что публика безнадежно отстает в понимании искусства, сколько потому, что само искусство уходит от общезначимых художественных идей к индивидуальным, частным, особенным, имеющим значение и позитивный смысл для отдельных категорий зрителей» (с. 121).

К.В. Душенко

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

И.Л. Галинская

Т.Г. ШЕВЧЕНКО. К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Украинский поэт, художник, мыслитель Тарас Григорьевич Шевченко (1814–1861) родился в семье крепостного крестьянина в селе Моринцы Звенигородского уезда Киевской губернии (нынче Звенигородский район Черкасской области). Он рано осиротел, учился грамоте в селе у дьячка.

Когда Тарасу исполнилось 14 лет, он начал служить в доме помещика П.В. Энгельгардта, вначале в г. Вильно, а затем в Петербурге. У Тараса Шевченко с детства появилось влечение к живописи, отчего хозяин-помещик решил сделать его домашним живописцем и определил на обучение в художественную мастерскую. Там Шевченко познакомился с К.П. Брюлловым и другими известными художниками. В 1838 г. Брюллов написал портрет В.А. Жуковского. Портрет продали, а на вырученные деньги купили Тараса у помещика.

В 1838 г. Шевченко приняли в Академию художеств, где он овладел мастерством рисунка и живописи. Еще в раннем возрасте Тарас начал писать стихи. В 1840 г. был опубликован его украинский сборник стихов «Кобзар», в который вошло около десяти произведений. Наиболее значительные произведения раннего периода творчества Шевченко – поэмы «Катерина» (1838) и «Гайдамаки» (1841). В то время поэт писал и по-русски: поэма «Слепая», драма «Назар Стодоля» (сохранился лишь украинский текст).

В 1843 г. Шевченко приехал на Украину и путешествовал по ней около года, после чего выпустил альбом «Живописная Украи-

на» (1844). Возвратившись в Петербург, он окончил Академию художеств и в 1845 г. вновь отправился на Украину, намереваясь осесть в Киеве. В это время Шевченко начинает писать поэтические произведения, направленные против самодержавно-крепостнического строя: «Сон» (1844), «Кавказ» (1845), «Еретик» (1845), «Разрытая могила» (1843) и др. Стихотворение «Як умру, то поховайте...» (1845) получило в народе название «Заповіт» («Завещание»).

В 1846 г. Т.Г. Шевченко стал в Киеве членом общества «Кирилло-Мефодиевское братство», тайной политической организации, имевшей революционно-демократический характер. По доносу вскоре члены общества были арестованы. Т.Г. Шевченко в 1847 г. отправили в Петербург, где его посадили в каземат Третьего отделения, а затем сослали солдатом в батальон Оркской крепости, причем царь Николай I на приговоре указал о запрете писать и рисовать. Позже поэт создал цикл «В каземате». В поэмах «Варнак» и «Марина» (обе 1848 г.) автор призывал к народной мести венценосцам. В ссылке Шевченко писал и лирические стихи.

В 1848 г. Шевченко включили в экспедицию по обследованию Аральского моря, материалы которой обрабатывались в Оренбурге, где в 1850 г. поэт снова арестован, отправлен в Оркскую крепость и заключен в каземат. Следственный комитет Третьего отделения вынес решение отправить Т.Г. Шевченко служить в более отдаленный район – в Новопетровское укрепление на плато Мангышлак у Каспийского моря (ранее это г. Форт-Шевченко). В Новопетровске Т.Г. Шевченко писал повести и поэмы, создавал пейзажи, портреты и жанровые рисунки. Он также вел дневник, называя его «журналом».

После смерти Николая I Т.Г. Шевченко освобожден по амнистии, но въезд в обе столицы ему был запрещен, отчего он поселился в Нижнем Новгороде. В 1858 г. Шевченко посетил Москву и Петербург, а в 1859 г. он получил разрешение Третьего отделения выехать на Украину, где его снова арестовали и отправили в Петербург.

Еще в 1850 г. Совет Академии художеств присвоил Т.Г. Шевченко звание академика по классу гравюры. Он задумал перевод на украинский язык «Слова о полку Игореве», но успел перевести лишь несколько отрывков. Многие стихи, отрывки из баллад и по-

эм Шевченко стали народными песнями: «Думи мої, думи мої, «Реве та стогне Дніпр широкий» и др.

В 1861 г. Тарас Григорьевич Шевченко тяжело заболел (расстройство печени, сердца и водянка) и вскоре скончался. В его мастерской в Академии художеств организован музей Шевченко. Поэта вначале похоронили на Смоленском кладбище в Петербурге. В том же году гроб с телом поэта перевезли сперва в Киев, а затем – в Канев, где похоронили на Чернечьей (ныне Тарасовой) горе.

Тарас Григорьевич Шевченко считал историю своей жизни частью истории родины. И действительно, короткая жизнь поэта и его наследие по сей день изучаются не только на Украине и в России, но и за рубежом.

Список литературы

1. *Кирилюк Е.П.* Шевченко // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – Т. 8. – С. 646–653.
2. *Лубківський Роман.* Кобзар ув'язнених ридань...// Всесвіт 14. – Київ, 2014. – № 7–8 (1027–1028). – С. 223–232.

Жиль Делёз

МАРСЕЛЬ ПРУСТ И ЗНАКИ*

Французский философ Жиль Делёз (1925–1995) выпустил книгу «Marsel Proust et les signes» в 1964 г. В ней исследуется много-томная эпопея французского писателя Марселя Пруста (1871–1922) «В поисках утраченного времени», лучшим романом которой считается «Под сенью девушек в цвету» (1918). За этот роман Марсель Пруст получил в 1919 г. Гонкуровскую премию.

Цикл романов об утраченном времени написан методом «потока сознания» и посвящен зарисовкам жизни французской аристократии и буржуазии, причем человеческое существование представлено в эпопее именно как «утраченное время».

Жиль Делёз полагает, что понятие «поиски» в прустовской эпопее следует понимать как «поиски истины», которые обращены к будущему, а не к прошлому. В прустовской эпопее Делёз усматривает четыре мира знаков. Первый мир светский, в нем имеется несколько знаков, причем они отнюдь не однородны. Самый главный отправитель знаков в эпопее Пруста – это барон де Шарлюс. Светский знак «возникает в качестве заместителя действия или мысли» (с. 31). Светскость, согласно Прусту, обманчива и жестока, а с точки зрения мысли она еще и глупа.

Второй знаковый мир – это любовь, в которой знаки предпочтения и внимания переплетаются со знаками ревности.

Третий мир есть сочетание впечатлений и чувственных свойств. Наконец, последний, четвертый мир – это искусство, ко-

* Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки / Пер. с фр. Соколова Е.Г. – СПб.: Алетейя, 2014. – 188 с.

торое воздействует своими знаками на все другие миры. Итак, имеются: пустые светские знаки, лживые знаки любви, материальные и чувственные знаки. Важнейшими, трансформирующими все другие знаки, являются знаки искусства. В связи со всем этим Делёз пишет, что Пруст предложил свой собственный поиск истины, противопоставив его всем другим поискам – научным и философским.

Эпопея «В поисках утраченного времени» противопоставляет «дружбу и философию любви и искусству» (с. 55). Центральный момент любых поисков, по Прусту, есть разочарование, которое наступает в каждой области знаков, причем «разочарование многообразно» (с. 59). Момент разочарования появляется уже при втором контакте с предметом или знаком. Это бывает и в любви, и в искусстве. Обучение чему-либо включает два момента: разочарование и затем стремление понять причину такового. Так, герою эпопеи Свану нравится творчество художников Джотто и Боттичелли только тогда, когда он находит у них черты сходства со своей кузиной или с любимой женщиной (с. 62).

Превосходство знаков искусства над всеми остальными знаками состоит в том, что знаки искусства *нематериальны*, тогда как все другие знаки материальны. Сущность, или Идея, представляет собой единство знака и смысла. Именно такой она «открывается в произведении искусства» (с. 67). Словом, искусство идеально, и в этом состоит его превосходство над жизнью, которая всегда материальна. Что же касается бессмертия, то «единственный шанс его обрести эстетический» (с. 70). Сущность воплощается в живописи, литературе, музыке как цвет, слово и звук. Сущность есть стиль произведения искусства, ибо «сущность всегда художественна» (с. 77). По дороге сущностей человечество ведет память, хотя ее роль, по мнению Ж. Делёза, вторична, тем более что при обучении искусству память только «пробуждает смутные воспоминания» (с. 93). Сущность в любви есть явление серийное, ибо любовь повторяется. Так, в романе Пруста герой увлекается и Жильбертой, и герцогиней Германской, и Альбертиной. Время также имеет большое значение в романе Марселя Пруста, поскольку «любая истина – это истина времени» (с. 122). Жиль Делёз полагает, что эпопея Пруста имеет глубокий философский смысл, ибо в ней речь постоянно идет о поисках истины.

Над романом «À la recherche du temps perdu» Марсель Пруст работал всю жизнь. Начал его писать в 1909 г., а первые четыре книги вышли в свет при его жизни. Роман состоит из семи книг (некоторые из них двухтомные). В 1922 г. Марсель Пруст умер от воспаления легких. В 1923–1927 гг. брат писателя Роберт опубликовал три последние книги цикла: «Пленница», «Беглянка», «Обретенное время». Известно, что эпопея М. Пруста оказала большое влияние на художественную литературу Европы XX в.

И.Л. Галинская

Петр Матывецкий

ХЛЕБНИКОВ – СТИХИЯ И МЕРА*

Поэзия Хлебникова стихийная и одновременно рафинированная, необыкновенно спонтанная – и искусная. Это позволяет ей создать из творческого хаоса такой порядок, который не убивает силу стихии и, изобилуя пейзажами, предметами, явлениями, божественными и человеческими существами, утопиями и жестокостями истории, не подавляет стремления к необъятному. Хлебников принадлежит к числу тех немногих поэтов, которые приравнивали свое произведение к целому миру и чувствовали ритмы этого целого, его внутренние формы, дробления, соединения, потоки материи и энергии.

Эта поэзия – не категорическая форма выражения мира, заключающая в себе мир! Она с помощью языковых средств участвует в мире, ищет самое себя как пятую стихию между четырех: между огнем разума, небом идеальности, волнующимся океаном времени и вещественной землей. И обнаруживается среди них с невероятной точностью благодаря спонтанной, мгновенной реакции на окружающий мир, на всякий раз новые соотношения мировых стихий. Это не столько чувственная поэзия, сколько поэзия, сама ставшая чувственностью. Ее сверхчувствительность утончена, так как проявляется в сложных взаимоотношениях, в которых она состоит не только с элементами природы, но и с принципами культуры. Хлебников использует полный концерт поэтических средств, речевых стилей, жанров, выдерживая при этом различные дистанции: от явного отождествления с выражаемыми пережива-

* *Матывецкий П.* Хлебников – стихия и мера // Новая Польша. – Варшава, 2014. – № 7–8 (165). – С. 83–88.

ниями и взглядами вплоть до иронии и сарказма. А поэтические средства порождаются интуицией и антропологическими знаниями, собранными из всей истории мировых культур – от доисторического периода до XX в.

Особую достоверность придает этой поэзии ее глубокая связь с некими свойствами, характерными только для русского языка. Никто так глубоко и красиво не писал об этих особенностях, как Збигнев Беньковский:

«Вечер с поэзией Хлебникова, Ходасевича, Цветаевой, Пастернака. Этот язык творит чудеса. Кажется, достаточно его одного, самого по себе, чтобы без всякой фантазии из самого языка могла родиться готовая, законченная поэзия. Все эти так называемые естественные его черты (увиденные с позиции другого языка), такие как неточность, патетичность, многословность, бесследно исчезают. Чутьочка “чего-то” – и он становится неслыханно искусным инструментом. Слова означают самое красоту. Они уже не знак, не символ чего-то, скрытого за ними (как в польской или французской поэзии), но полная, самодостаточная ценность. Слова это не имя для мира, это сам мир. Слушая эти стихи, я чувствовал, что вступаю в мир, до этого совершенно мне недоступный, мир какой-то поэзии-музыки, где интонация, сам подъем голоса или пауза имеют точный, конкретный смысл, означают новую, неизвестную мне вещь, мысль, чувство

Русская поэзия – это непосредственное прославление. Слово будто сосуд, черпающий и переливающий красоту мира. Оно материально, физически посредничает во взаимопонимании с миром. Слушая произведения Хлебникова и Цветаевой, я испытал неведомое прежде впечатление: чувственное ощущение слова. А ведь слова, целые фразы сопротивлялись мне, я не все мог понять, не схватывал нюансов, и, тем не менее, все остальное, это еще не понятое целое, производило на меня такое впечатление, будто я ассистировал при формировании стихии. Несмотря на всю (мою) ограниченность, на неполное (мое) понимание, эту поэзию было легче (мне) прожить, чем многие известные произведения чисто образной поэзии. Потому что слова не отсылали меня к своим далеким, часто скрытым и додумываемым значениям-ссылкам, но непосредственно сияли, соблазняли сами по себе, своей красотой,

сами уже были миром, не до конца понятым, а значит, тем более, настоящим миром» (цит. по: с. 84–85).

Однако то, что было драмой его времени, бременем легло также на поэзию Хлебникова, отягощая ее не-красотой, сарказмом, трагедией...

Хлебников разработал множество видов своего поэтического языка, множество перешейков, через которые с разной скоростью пробивал себе дорогу стихийный напор его воображения. Вот лишь некоторые.

Были среди них короткие лирические стихотворения с молниеносным развитием. Он писал о них: «Эти вдохновенные песни древнего лада, маленькие песенки, полные дыхания жизни, по которым можно бы судить, сколько творцу лет, куда он шел, в каком был настроении, был ли сердит или задумчив, казалась ли ему вселенная мрачным проклятием или благовестом» (цит. по: с. 85). Такая лирика – это разряд напряжений между мировыми стихиями и между разнообразнейшими чувственными и стилистическими регистрами языка.

Вместе с тем не чужда Хлебникову и высокая гражданственная риторика, присутствующая, например, в стихотворении о Лермонтове, начинающемся сурово и патетично:

*На родине красивой смерти – Машуке,
Где дула войскового дыма
Обвил холстом пророческие очи,
Большие и прекрасные глаза,
И белый лоб широкой кости...*
(«На родине красивой смерти»)

Есть в этом тоне достоинство языка, противостоящего величию событий и их актеров. И наоборот: достоинство событий и людей противостоит великодушию языка.

Лирика Хлебникова была неотделима от эпики. При помощи лирических средств он творил эпос. А эпика, в свою очередь, становилась драматургией, он ее диалогизировал.

Писал он и поэтические репортажи – жестокие поэмы революции и Гражданской войны, психологические портреты палачей и жертв, записи горячечных разговоров, хронику событий. В них он

передавал дикость эпохи, в которую бандиты служили революции, занимаясь веселым, удалым смертоубийством. Он создавал отчеты о путешествиях по обезумевшей России – своего рода дорожные эпифании, сочетавшие реальную карту с бродяжничеством воображения. Отдельным подвидом стали пронзительные стихотворения и поэмы о голоде. Биологический голод смешивался со спазматической прожорливостью голодного ума, с жаждой добра и правды.

Нигде эта поэзия не становится беспомощной, статичной, описательной, рутинной, ни в одном месте она не является пассивно-созерцательной – хотя бывают моменты активного созерцания. Тогда Хлебников разрабатывает свою космологию и историософию, основанную на чувстве космических ритмов и ритмов истории, но нигде не становящуюся ни доктриной, ни теорией. Это скорее документы духовной работы, с небывалым усилием углубляющейся в строение и пульсацию вселенной. Мы уже никогда не узнаем, сколько в этом было святого безумия, а сколько, как хотелось бы переводчику и комментатору, насмешки и иронии.

«Возвышение над собственным искусством» (Ф. Шлегель) придавало произведениям русского поэта мечтательный полет. Если это было жонглирование, то целым миром. Однако беспомощность этой мечты усугублялось еще и тем, что она смешивалась с жестоким, преступным, бездушным коммунистическим утопизмом, который возвышался не над искусством, а над этикой!

Мир этой поэзии, проявляющийся во множестве языковых жанров, можно познать при помощи трех категорий: обширности, тяжести и меры.

Можно, конечно, сказать, что эта поэзия творит микрокосмос, представление об универсуме, но есть опасность ошибочной ассоциации с чем-то схематичным и уменьшенным, с моделью действительности. Это не так. Творчество Хлебникова, по словам автора, – Ипостась Слова, поставленная посреди мира и равная ему достоинством, вскормленная миром и возделывающая мир.

Под тяжестью поэтического мира автор понимает его значительность и болезненность. Проще всего определить этот вес бременем вопросов, которыми личная и общая судьба отягощают сознание. Голод, террор, вынужденные скитания по России – такими жестокими способами зло ввергает толпы в дьявольское движение,

в спазматические защитные судороги. То же оно творит и с природой – да, над ней также довлеет судьба. В эпических поэмах Хлебникова и в его небольших лирических стихотворениях между крайними эмоциями эйфории и депрессии перебрасываются огромные массивы: тяжесть взбунтовавшихся, обезумевших толп, тяжесть унижений, тяжесть вины, тяжесть пейзажей, увиденных в последний раз людьми, которые через мгновение погибнут.

При всем этом следует помнить, что он всегда писал из нутра крестьянского воображения, своеобразно натуралистичного. Поэтому он создавал свойственный лишь ему, но по сути своей крестьянский миф – хотя город очаровывал его. Естественной средой была здесь мифическая легкость метаморфоз, свободная и спонтанная переработка материи мира и истории. И еще мифическая без-трагичность смерти – как в сказке. Тем сильнее контраст, когда в поэтических репортажах ему приходилось документировать неприкрытую жестокость массовых убийств. А ведь даже тогда ему удавалось создать миф мученичества, страстной миф тогдашних страданий, уместившийся в апокалиптическом видении: в Голгофе распятого коня. Так показал он животную невинность людских мучений – то, что есть в людях животного, оказывается чище, чем исконно «человеческое», чем жестокость. Насколько же глубже этот образ, чем «воскресенческие», но плакатные «Двенадцать» Блока...

Масса мира, до самого основания затронутая общественной лихорадкой времени, как бы сама из себя источает утопии, которые редко согласуются с официальной большевицкой идеологией. Среди этих утопий есть и та *sensu stricto* поэтическая, которую, кажется, исповедует Хлебников. Он мечтал о том, чтобы статическая энергия, скрытая в весе мира, могла непосредственно, не расточаясь, превращаться в незапятнанную, этически чистую, активную энергию человеческой истории, энергию добра. Однако в своем утопизме он не был легкомыслен: он знал и выражал свое знание о том, что такие сублимации должны пройти через материю человеческой судьбы, придающую им форму. Он, определенно, имел в виду не такую потребность в «форме судьбы», которая досталась людям в аду большевизма и Гражданской войны. Он мечтал, чтобы протяженность мира и его вес изменялись в согласии с радостно-ритмичными, рациональными мерами судьбы. Такое из-

менение происходило бы без утраты красоты материи, без утраты духовной красоты людей.

Такова и архитектоника его собственной утопии. Он мечтал о городах, возникающих непосредственно из природы, разума и воображения: без посредничества технической цивилизации. Без посредничества городской традиции, так как привязан он был к крестьянской. Он не строил утопию, не навязывал ее принудительно — он чувствовал, считывал утопию из «воздуха», из «атмосферы», из «летуности» и наивности, непосредственности своего времени.

А ведь он вместе с поэзией был приговорен: меры ада превратили природу в пепелище, человечность в золу.

Трагедия эпохи, верным хроникером которой стал Хлебников, заслоняет связь его поэзии с одним из особых источников вдохновения XX в. — с увлечением досократической философией. Многим вдохновленным ею повезло в том смысле, что, испытав жестокость этого столетия либо став свидетелями этой жестокости, они все же не были истерзаны ею так, как голодавший и гонимый с места на место Хлебников. Поэтому они с большей духовной свободой, пусть и не со столь драматическим воображением, могли предаваться своеобразной философии природы. Автор имеет в виду таких поэтов, как Поль Клодель (в первой половине века) и Октавио Пас (несколько позже). Им было свойственно возвращение к досократическим корням, к временам, когда философия еще не разнилась с поэзией. Их досократизм стоит связывать не с мыслью Хайдеггера, его бунтом в понимании бытия, а с возвращением к природе как наставнице в мудрости и воображении. Хлебников — эзотерик, Клодель — христианин, Пас — индейский мистик. Они представляли совершенно разные культуры, различной была их духовность и религиозность, кажется, что у них больше различий, нежели общего. Знаменательно, что Клодель и Пас — профессиональные дипломаты, послы своих стран. Пас в эссеистике, а Клодель в дневнике были «дипломатами» политической и идеологической истории нашего времени, оговаривали их согласование с универсалиями совести. Возможно, и Хлебников стремился бы к этому, но, брошенный в политический хаос России, он был вынужден жить в истории не-дипломатической, не-оговоренной, убийственной. В своих утопиях он лишь убегал — считая, что проектирует... Но для всех троих самое главное — обширность, тя-

жесть и мера мира – были скорее не категориями интеллектуального познания действительностью, а законами живого языка, на котором говорит и человек, и природа, а гармоничный (или дисгармоничный) хор человека и природы – это поэтическое воображение, его духовно-природные полифонии и тональности.

Поэзию Хлебникова могут увенчать две фразы из дневника Поля Клоделя, два канонических правила досократического воображения. Первое правило звучит: «Использовать все сотворенное» – такое творческое наставление придавало Хлебникову необыкновенную смелость. Он использовал все сотворенное для выражения всего сотворенного. Слова его поэзии, магически отождествлявшиеся с обозначаемыми ими сущностями, одновременно определяли расстояние до этих сущностей – были орудиями для обработки материи мира и были самой материей, которая предоставляла орудия, чтобы преобразовывать себя. Крупнейший досократик Гераклит говорил: «Управлять всем при помощи всего». Здесь самое место для второго канонического правила Клоделя, который о Боге поэтов написал в дневнике так: «Господь Версификатор мер и весов». Миром Хлебникова управляют скорее боги, нежели Бог, но тем охотнее согласился бы русский поэт, что сущность поэзии составляет не только стихотворный ритм течения речи, но еще более ритм природы, ощущаемый поэзией, и что именно в этом божественность. Лучше сказать: сама поэзия это природный ритм, меры языка тождественны ритмам материи – и как одно, так и другое есть логос.

Говоря о мерах, автор касается одной из важнейших проблем поэзии Хлебникова, который, как известно, увлекался особыми расчетами исторических ритмов. Он верил в регулярную повторяемость эпох, в возможность точного расчета даты возвращения великих личностей, влияющих на судьбы общества. В этой историко-философской эзотерике, хотя и курьезной, похожей на чудачество, на узурпацию безумного рассудка, есть, однако, своя мудрость, имеющая глубокие корни в досократической мысли, в афоризмах Гераклита. Автор приводит две версии перевода, так как суть различия этих переводов составляет квинтэссенцию всего, чем является мера для Хлебникова и его поэтических братьев.

Версия первая – в переводе польского историка философии Владислава Хайнриха: «Этот мировой порядок, тождественный

для всех, не создал никто ни из богов, ни из людей, но он всегда был, есть и будет вечно живым огнем, согласно мере разжигаемым и согласно мере гасимым» (цит. по: с. 87).

Версия вторая – перевод польского философа Г. Эльзенберга: «Этот мир, один для всех, не создал никто ни из богов, ни из людей. Он всегда был, есть и будет: вечно живой огонь, мерами разгорающийся и мерами угасающий» (цит. по: с. 87).

В первой версии афоризма вера управляет огнем, ритмизует его. Если для поэтов огонь – это поэтический мировой лад, то ритмы этого лада навязываются извне, следовательно, и ритмический порядок поэм, версификация, принудительны.

Во второй версии – по мнению знатоков, более близкой оригиналу – именно сам огонь выделяет из себя меры, он сам по своей сути ритмичен, «размерен». И именно такое понимание ритма пропитывает поэзию Хлебникова. Мера – это жизнь поэтического огня, она принадлежит энергии языка, мера – неотъемлемое свойство огня, а не что-то, навязанное огню. Огонь порождает меры, и огонь питается мерами. Пламенная лирическая энергия содержит в себе меры, которыми живет: меры перемен. Стихотворение, само по себе ритмизованное и изменяющееся, тем самым передает ритмы и изменения космоса.

Конечно, эти принципы известны всем истинным поэтам. Но в практике стихосложения всякое бывает, ибо забывается о двойственной природе стихотворных мер – о том, что это меры напряжения и что они «перемеряют» субстанцию языка в ходе преображения мира. Современные польские поэты либо обладают знанием о понимаемом таким образом ритме, но в своем творчестве ритмически негибки, доктринальны, либо же – хотя их ритм жив – им недостает того, что делает его логосом: ритмичным ладом глубокого универсума, а не только его тонкого поверхностного слоя слов.

Проблема различия и антагонизма между регулярным и свободным стихом также получила зрелое разрешение в поэзии Хлебникова. Его версификация гармонизирует свободный и регулярный стих, давая ощущение красивого закона ритмической свободы. Стих свободен, когда он регулярен, и регулярен, когда свободен.

Хлебников использует характерные, короткие строки, «складывающиеся» в длинные периоды фраз, в расшатанный синтаксис.

Короткая волна ритма складывается в богатый и тяжелый, длиннейший эпический ритм, раскачивающий над строками речь огромных поэм.

В поэзии Хлебникова переводчик Адам Поморский открыл для польского читателя силу и беспомощность интеллекта, доведенного историей до наивности и до безумия. По пути к наивности и безумию логос повстречался с преступлением. Но до самого конца он героически оставался разумом.

Поморский воскрешает этого поэта, проясняет, проецирует образ Личности Хлебникова на сегодняшний день и на будущее польской поэзии.

Кем был Хлебников для своего времени? Он был огнем, поджигающим доктрины и скептицизм, логичные синтаксисы и скептическую иронию. Его «роль» поэта не была ролью – она была опровержением институционализации поэзии.

Он наблюдал и умел дать свидетельство того, как за одну короткую эпоху рождение XX в. превратилось в агонию. Он слышал, как первый крик младенца переходит в рык убийцы. Он испытал, как преступно-наивная мечтательность становится осуществлением мечты о преступлении.

Что сегодня для нас Хлебников? Угрызения совести поэзии. Ее анархическая человечность. Существующая вовне душа одержимой и мудрой поэзии, ее новое послание нашему миру.

С.Г.

--

Н.А. Ашихманова

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЦЕННОСТЕЙ В КОНЦЕПТОСФЕРЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА*

В монографии дана характеристика англоязычного постмодернизма. Говоря о ценностной картине мира, автор напоминает о *культурных концептах*, т.е. единицах коллективного сознания, отмеченных этнокультурной спецификой и имеющих языковое выражение. Культурный концепт получает в постмодернизме многослойную организацию: хаос значений, хаос означающих кодов, хаос цитат и проч.

Для дискурса (т.е. для рассуждений и доводов) постмодерна характерны трансформация и переосмысление таких концептов как «истина», «любовь», «смысл жизни», «смерть» и т.п. Современная философия постмодерна предлагает новейшую стратегию интерпретации подобных понятий. Так, например, «любовь» есть «бытие друг-с-другом», а «жизнь» есть «бытие-к-смерти» (с. 9).

По мнению многих современных исследователей, постмодернизм является переходным этапом культуры. Движение осуществляется к новому этапу на модернистской основе. Излюбленный жанр американского литературного постмодернизма не поэзия, как у французов, а роман и драма. Типичный герой у американских постмодернистов – «хороший плохой парень», «a good bad boy» (с. 11)

Постмодернисты переосмысливают и роль читателя. Их тексты позволяют читателю получить новую концепцию собственной

* Ашихманова Н.А. Трансформация ценностей в концептосфере постмодернизма. – Волгоград: Волгогр. гос. ун-т, 2014. – 122 с.

ценности. Читатель постмодернистского произведения выступает уже не только как интерпретатор текста, а становится соавтором, формирующим свой образ мира и создающим концепцию собственных ценностей. Тут постоянно идет речь об иронии и парадоксе в качестве художественно-критического воссоздания реальности, а также и о «черном юморе», который несомненно принадлежит к понятию комического.

Вообще «смеховое слово» можно рассматривать как особый феномен культуры, поскольку юмор базируется на стереотипах поведения, принятых в той или иной культуре. Комическое в культуре означает юмор, остроумие, иронию, сатиру, пародию, гротеск, карикатуру, а «черный юмор» есть соединение печального, зловещего, с одной стороны, и нелепого, смешного, шутовского, с другой стороны. Зигмунд Фрейд предложил такой пример «черного юмора»: по дороге на виселицу преступник выпрашивает у охраны теплый шарф, чтобы обернуть обнаженную шею и не простудиться (с. 17).

В американском словаре литературных терминов «черный юмор» определяется как юмор, обнаруживающий предмет своей забавы в опрокидывании моральных ценностей и вызывающий мрачную усмешку. «Черный юмор» стоит у истоков постмодернизма, являясь одной из его форм. Это особый вид юмора, в котором комический эффект достигается путем отрицания моральных ценностей, а смех вызывается тем, что в иной ситуации должно было бы вызвать ужас.

Автор реферируемой монографии рассматривает два романа современного американского писателя Джона Симмонса Барта (Barth, р. 1930 г.): «Плавучая опера» (1956) и «Конец пути» (1959). В этих романах отрицание существующей системы ценностей передается ироническим словом или высказыванием. При этом гротеск у Барта пронизан страхом жизни и сознанием абсурдности бытия.

Главный герой романа «Плавучая опера» («The Floating Opera») адвокат Тодд Эндрюс живет в отеле, сочиняет «Размышления». Мечтает построить лодку, чтобы отправиться на ней в путешествие вниз по реке, далее по заливу, а затем – в «бесконечный океан». В романе океан ассоциируется с литературой, т.е. это океан мыслей и чувств. Джон Барт пишет, что «Floating Opera show-

boat» популярна в штате Мэриленд и является оборудованной для театральных представлений баржей. Однако герою романа не суждено осуществить создание такой лодки. Дело в том, что «черный юмор» в романе постоянно связывается со смертью, ведь недаром имя героя «Тодд» по-немецки значит «смерть», да он и думает о самоубийстве.

Основным сюжетом в романе «Плавучая опера» является любовный треугольник, и такова же ситуация в романе «Конец пути» («The End of the Road»). Его герой Джо Морган узнает о связи жены Ренни со своим приятелем Джейком. Естественно, он не одобряет адюльтер. Ренни беременна, но не уверена в том, кто из них отец будущего ребенка. Она решается на аборт и погибает на операционном столе. Джейк считает ситуацию с Ренни аналогичной тому как Бог и Сатана боролись за душу Человека.

В двух проанализированных в монографии романах Джона Барта отношение к смыслу жизни раскрывается через отношение к смерти. Противопоставление жизни и смерти выступает в концептосфере Джона Барта в качестве наиболее фундаментального понятия культуры. Философский характер приобретает в этих романах ирония, которая определяет и жизненное кредо самого писателя. Однако комическое в романах «перестает быть самоцелью и становится выражением трагического и драматического пафоса», пишет в заключение автор реферируемой монографии (с. 112).

И.Л. Галинская

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Елена Косолобова

ДОМ БОЖЕСТВЕННОЙ ДРАМЫ*

В Древней Индии строительство театра было столь же знаменательным событием, как воздвижение нового храма. Его местоположение определяли с помощью звезд, и само строительство начиналось в строго определенный момент времени, при свете звезды, которой он был посвящен. Участок для будущего театра обмерял сам жрец-архитектор с помощью специально подготовленной веревки. При этом существовали определенные приметы: если веревка рвалась, то все строительство приходилось начинать заново, снова ждали удобного момента, иногда не один год. Считалось, что если веревка порвалась на две части, это предвещало смерть главного архитектора, если на три – смуту в стране.

Строительство театра имело общегосударственное значение. Перед тем как новый театр начинал свою жизнь, происходила специальная церемония его освящения царем. Подобные церемонии происходили не только в момент создания театра, но и в случае угрозы войны или бедствий. Заканчивались они своеобразным «гаданием». Жрец разбивал священный кувшин. Если он разбивался легко, это сулило благоденствие царю, его государству и победу во всех делах. И если все проходило благополучно, верховный жрец-архитектор зажигал от Священного огня светильник и

* Косолобова Е. Дом божественной драмы // Тайны древних цивилизаций. – Т. 1 // Флибуста: Книжное братство. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/372224/read>

совершал круг по сцене, что символизировало подчинение царю всей Вселенной. С этого момента театр становился моделью мироздания.

Раньше в Индии существовал очень красивый ритуал, предвещающий театральное представление. После него происходило основное действие, которое могло длиться иногда несколько дней, где разыгрывались традиционные мифы и отрывки из эпоса. Сейчас этот ритуал отошел в прошлое, и о нем известно лишь из сохранившегося трактата о театральном искусстве. Но, наверное, ничто так не характеризует древний индийский театр, как эта небольшая прелюдия, пурваранга. Это особая религиозная церемония, основной задачей которой было, с одной стороны, почтить богов, а с другой – ввести людей в состояние сакрального «пространства-времени», чтобы они смогли особым образом воспринимать саму драму: не просто умом понимать происходящее на сцене, а впустить свершающееся таинство в душу и позволить ему преобразить себя.

Пурваранга состояла из двух частей. Первая часть происходила за занавесом, зрители не видели ее. Это было своеобразное священнодействие, жертвоприношение актеров и музыкантов, которые посредством него становились инструментами в руках высших сил.

В Индии музыканты и музыкальные инструменты находились за занавесом и представляли мир непостижимых невидимых сил, управляющих всей драмой. Музыкальные инструменты почитались подчас даже больше, чем актеры или исполнители, поскольку считались непосредственными проводниками Божественного. Каждому инструменту отводилось свое определенное место, не только исходя из общего звучания, но в соответствии с канонem, с иерархией божеств: каждый инструмент имел своего бога-покровителя.

Настраивались инструменты, согласовывались манера исполнения и темп. Затем звучал барабанный бой. Сначала достаточно неровный, он постепенно становился все более ритмичным. К нему присоединялись остальные музыкальные инструменты, и заканчивалось это песнопением, посвященным всем богам, которых приглашали почтить представление своим присутствием.

После этого происходила вторая, основная часть пурваранги – собственно ритуал освящения сцены, в котором главный актер-жрец и два его помощника разыгрывали древнюю мировую драму – сотворение и разрушение богами космоса.

Освящение сцены было одним из важнейших моментов в строительстве театра. В Индии при строительстве театра, который носил название Дома Натьи или Дома Драмы, в основание сцены в соответствии с символикой сторон света закладывались драгоценные металлы и камни (точно так же священные предметы закладывались в фундаменты храмов).

В центре сцены воздвигалось мировое дерево – *джард-жара*, легендарное копьё Индры, которым тот когда-то убил асуров, пытавшихся помешать первому театральному представлению. Как повествуют легенды, Брахма написал сценарий и пригласил людей и богов сыграть пьесу. Извечные враги богов, асуры, попытались воспрепятствовать этому, но были побеждены Индрой. С тех пор с установления скипетра Индры начиналось всякое театральное действие в знак победы сил гармонии над силами хаоса. Само копьё символически воплощало мировое дерево и связывало три мира: небесный мир богов, мир людей и подземный мир. С этого момента сцена становилась особым, священным пространством, где уже действовали не земные законы, а древние космические силы, – маленький островок гармонии и светлого мира в океане хаоса, пытающегося разрушить его. Постепенно учащался барабанный бой, передавая ощущение ритма, пульсации рождающегося космоса. В созданное пространство призывались боги, чтобы освятить его и сделать неуязвимым для сил хаоса и зла.

Наконец происходила кульминация действия – песнопение и молитва всем богам. Это была настоящая церемония. Считалось, что благодаря молитве в театр призывались боги, чтобы сделать успешным представление, даровать здоровье и благоденствие царю, поддержать гармонию и порядок в стране. У тех, кто был способен слышать и понимать, появлялось чувство, будто боги действительно опускались на землю.

С.Г.

Михаил Степаненко

АННА АХМАТОВА. КИЕВ. УКРАИНА*

В качестве эпиграфа к статье прилагается сообщение о недомумии какой-то дамы по поводу того, что Ахматова перевела с украинского языка несколько стихотворений в сборнике переводов трудов Ивана Франко (1856–1916). Дама склонна полагать, что Ахматова переводила стихи по подстрочнику. На это поэтесса ответила, что дама, кажется, забыла, что фамилия Ахматовой – Горенко.

Анна Андреевна Горенко писала под псевдонимом Ахматова (1889–1966). Автор реферируемой статьи отмечает, что если о семейной жизни поэтессы написаны сотни материалов, то об украинской родне Анны Горенко неизвестно почти ничего.

Неподалеку от местечка Шпола на реке Гнилой Ташлык стояло село Матусине (нынче – село Матусив, Шполянського району Черкаської області). Когда-то это был казацкий хутор, которым владел князь Григорий Потемкин, а затем – его родственники. В этом селе в 1784 г. родился прадед поэтессы Андрей Яковлевич Горенко. Он был героем Русско-турецкой войны 1806–1812 гг. Во время войны с Наполеоном Андрей Горенко получил две серебряных медали за битву на Бородинском поле и за участие во взятии Парижа.

В 1825 г. прадед Анны Ахматовой стал прапорщиком и получил дворянство. Его сын Антон Горенко в возрасте 14 лет становится юнгой Черноморского флота. А во время Крымской войны

* *Степаненко М.* Анна Ахматова. Київ. Україна // Всесвіт 14. – Київ, 2014. – № 7–8 (1027–1028). – С. 197–206.

за участие в обороне Севастополя Антон Горенко был награжден орденами Святой Анны, Святого Владимира и Святого Станислава. Он также получил медали «За защиту Севастополя» и «В память о войне 1853–1856 гг.». Его семья поселяется в Николаеве, где у них родилось девять детей. Их сын Андрей и стал впоследствии отцом Анны Андреевны Горенко, т.е. Анны Ахматовой.

Андрей Антонович Горенко (1848–1915) служил на флоте, как и его отец. Параллельно он учился в Одесском (Новороссийском) университете, а после окончания учебы он преподает в Николаеве, в школе морских юнкеров, курс навигации. В 1875 г. Андрея Горенко приглашают в Петербург преподавать в Морском корпусе. Однако вскоре по подозрению в связи с народолюбцами его увольняют с военно-морской службы. Он уезжает в Николаев и начинает работать штурманом на кораблях Черноморского флота.

В 1887 г. Андрей Горенко с женой поселяются в Одессе, где в июне 1889 г. у них родилась дочь Анна, будущая всемирно известная поэтесса. Через год Андрея Горенко вновь приглашают в Петербург, где он становится заместителем руководителя Главного управления торговым флотом и портами.

В 1905 г. родители Анны Горенко развелись, отчего в 1906 г. ее отправляют к родственникам в Киев. Там она поступает в седьмой класс Фундуклеевской гимназии, где тогда преподавал психологию молодой Густав Густавович Шпет (1879–1937, репрессирован и расстрелян большевиками). В Киеве Анна Горенко дружила с художницей Александрой Экстер (1882–1949), которая и написала первый портрет молодой поэтессы.

В 1908 г. Анна Горенко поступает на юридический факультет Киевских высших женских курсов. В этом же году в Париже вышел сборник стихов Николая Гумилёва (1886–1921, расстрелян как участник контрреволюционного заговора). Этот сборник «Романтические цветы» был посвящен Анне Горенко, так как на протяжении нескольких лет Гумилёв просил руки Анны. Только в апреле 1910 г. они венчались в Киеве, в Николаевской церкви. В стихотворении «Она» Гумилёв писал:

*Ее душа открыта жадно
Лишь медной музыке стихов...*

Автор реферируемой статьи также объясняет, по какой причине Анна Горенко взяла псевдоним. Ведь первые стихи она подписывала собственным именем. В связи с этим в семье произошел конфликт, ибо отец не хотел, чтобы она подписывалась под своими стихами его фамилией. Впоследствии Анна Ахматова говорила, что только 17-летняя девушка «могла выбрать татарскую фамилию для русской поэтессы» (с. 199).

И.Л. Галинская

А. Невская

СУПРЕМАТИЗМ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА*

Российский художник-авангардист Казимир Северинович Малевич родился в 1879 г. в Киеве, в польской семье шляхтича Волынской губернии Житомирского уезда Северина Малевича. Дома у них говорили по-польски. Казимир учился живописи в Киеве и в Москве.

В 1910 г. К. Малевич принял участие в первой выставке объединения «Бубновый валет» московских художников-авангардистов. Члены «Бубнового валета» (П. Кончаловский, И. Машков, Р. Фальк и др.) решали проблемы построения формы при помощи цвета.

Когда в 1913 г. Казимир Малевич рисовал эскизы декораций для постановки футуристической оперы «Победа над Солнцем» в Петербурге, он впервые задумался о создании «Черного квадрата». Задник декорации одной из сцен оперы представлял собою квадрат, наполовину покрашенный черной краской. «Его “Черный квадрат” уже тогда расценивался многими не как художественное произведение, а как символический жест, нигилистическая декларация “конца живописи”, который надо преодолеть, чтобы уйти как от натурализма, так и от минимализма изобразительного искусства» (с. 66). Так К. Малевич стал основоположником *супрематизма*, самого раннего проявления абстрактного искусства в России в XX в.

* Невская А. Черным по белому. Супрематизм Казимира Малевича // Дилетант. – М., 2014. – № 12(36), декабрь. – С. 66.

Супрематизм – это сочетание окрашенных простейших плоских геометрических фигур (квадрат, круг, треугольник) и наложенных на плоскость объемных цветных форм. В 1915 г. Казимир Малевич написал манифест этого направления «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» и экспонировал на выставке футуристических картин 39 своих работ под общим названием «Супрематизм живописи». Слово «супрематизм» он вывел из латинского «supremus» («высший»), а в 1916 г. даже организовал общество «Супремус».

Свой знаменитый «Черный квадрат» Казимир Малевич создал в 1915 г. и показал его на выставке «0.10» в Петербурге. Художник думал о триптихе: «Черный квадрат», «Черный круг», «Черный крест». В 1916 г. К. Малевич сделал доклад «Кубизм – футуризм – супрематизм» на научно-популярной публичной лекции авангардистов и экспонировал 60 супрематических полотен на очередной выставке «Бубнового валета».

В 1917 г. Казимир Малевич был избран председателем общества «Бубновый валет», а также выступил с докладом на диспуте «Заборная живопись и литература». В 1918 г. он пишет «Декларацию прав художника» и начинает создавать декорации к поставленной В. Мейерхольдом в 1921 г. «Мистерии Буфф» Маяковского.

В 1919 г. Малевич стал руководить в Москве «Мастерской по изучению нового искусства супрематизма» и экспонировал свои работы на выставке «Беспредметное искусство и супрематизм». Его теоретический труд «О новых системах в искусстве» был создан также в 1919 г.

Первая ретроспективная персональная выставка «Казимир Малевич. Его путь от импрессионизма к супрематизму» состоялась в Москве в конце 1919 г., а в 1920 г. образовалась группа УНОВИС («Утверждение нового искусства»). Здесь Малевич выступил с лекцией «О новом искусстве». Главный его теоретический труд «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» был написан в 1922 г.¹

Вторая персональная выставка работ К. Малевича, посвященная 25-летию его творческой деятельности, состоялась в Москве в

¹ Малевич К.С. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // Театральная библиотека. – Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/2013/02/09/казимир-северинович-малевич-супрема>.

1923 г. А в 1925 г. К. Малевич участвовал в выставке «Левые течения в русской живописи за 15 лет» в Ленинграде. Казимир Малевич вводил супрематизм и в архитектуру. Так называемые *архитектуры* представляют собой объемные архитектурные супрематические модели.

Новый вариант «Черного квадрата» К. Малевич создает в 1928 г., готовясь к очередной персональной выставке, на этот раз – в Третьяковской галерее. Дело в том, что «Черный квадрат» 1915 г., который хранился в Третьяковке, оказался в очень плохом состоянии. В 1929 г. в Третьяковке открылась выставка произведений и графики К.С. Малевича. Вообще персональные выставки работ художника устраивались и за рубежом: в Варшаве, Берлине, Цюрихе, Вене.

В 1932 г. для выставки «Художники РСФСР за XV лет» Малевичем был написан, в пару к «Красному квадрату», еще один «Черный квадрат», который сейчас экспонируется в Эрмитаже.

15 мая 1935 г. Казимир Северинович Малевич скончался от рака в Ленинграде. Согласно его завещанию, тело художника было положено с раскинутыми руками в супрематический гроб в виде креста и перевезено в Москву, где его кремировали в Донском крематории. Прах похоронили близ деревни Немчиновка. Однако могила художника была утрачена во время войны. В 1988 г. там установлен памятный знак в виде бетонного куба с красным квадратом на лицевой стороне. Надпись гласит, что в этой местности в 1935 г. был захоронен прах Казимира Малевича.

Приведем самое известное высказывание художника: «Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонны и бесстыдных венер, тогда только увидим чисто живописное произведение» (с. 66).

И.Л. Галинская

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Татьяна Игнатова (Котрелёва)

«НАПИСАНЪ БЫСТЬ СЪИ СТЫИ ОБРАЗ... В МОСКВЕ В ПРЕОБРАЖЕНСКОМ»*

Произошедший в середине XVII в. раскол Русской православной церкви, в результате которого староверы были преданы анафеме (1666–1667), стал началом масштабных гонений на старообрядцев, организованных государством. В широчайший круг антистарообрядческих мер, кроме всего прочего, вошли запреты, наложенные на производство культовых предметов, в первую очередь медных и temperных икон и крестов, богослужебных книг. Поэтому мастера, писавшие иконы со старообрядческой символикой, и торговцы, распространявшие их, преследовались и подвергались различным наказаниям, а «неистинные» иконы, «противные учению православной церкви», изымались и переписывались или уничтожались. При этом заключения так называемых «экспертов» от господствующей церкви были предельно предвзятыми и зачастую дилетантскими.

Законодательные меры, направленные против изографов-староверов, были достаточно широки. Уже в 1668 г. было введено правило, согласно которому без специального разрешения иконы писать запрещалось. При Петре I иконописцев впервые обязали ставить на иконе подпись. При Николае I староверам было запрещено вступать в цеха иконописцев.

* *Игнатова (Котрелёва) Т.* «Написанъ бысть съи стый образ... в Москве в Преображенском» // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – М., 2013. – № 11. – С. 4–28.

На фоне неоправданных репрессий против староверов в целом предельной суровостью отличались правительственные меры против так называемой «безпоповщинской секты, особенно вредной по распространению ереси». В таких условиях иконники-беспоповцы могли работать не просто неофициально, а только с соблюдением строжайшей секретности.

Коренной перелом произошел в 1771 г. с появлением в Москве, благодаря трудам Ильи Алексеевича Ковылина, крупнейшего общероссийского центра старообрядцев-федосеевцев Преображенского кладбища, что было также связано и с временным послаблением политики властей в отношении староверов в 60–70-е годы XVIII в. Основатель федосеевского центра И.А. Ковылин (1731–1809) сумел добиться самостоятельности для московской общины, и в 1809 г. кладбище получило свой устав и стало именоваться Преображенским богаделенным домом (ПБД). При нем были созданы меднолитейные и иконописные мастерские, а в начале XX в. организована типография.

За 38 лет своего правления И.А. Ковылин создал небывалый по размаху влияния общероссийский федосеевский центр.

К нему приезжали староверы со всех губерний с различного рода просьбами. Ковылин обещал им всякую помощь, даже материальными средствами кладбища, что действительно исполнял на самом деле. Таким образом кладбище сделалось средоточием не только московских, но и всех иногородних федосеевских общин.

Продажа иногородним федосеевцам книг, рукописей и икон, созданных мастерами ПБД, составляла одну из важнейших статей доходов федосеевского центра.

После смерти И.А. Ковылина в ПБД проживали более 1500 человек обоего пола и до 10 тыс. прихожан было в одной только Москве. Несмотря на кончину основателя, влияние московской федосеевской общины оставалось колоссальным. В XIX в. Преображенское кладбище стало духовно-административным центром всего федосеевского согласия. Здесь проходили федосеевские соборы 1810, 1814, 1816, 1817 и последующих годов, отсюда распространялись письменные обращения «ко всем христианам». По-прежнему федосеевские наставники, воспитанные в ПБД, разъезжались по общинам во всех концах России.

Очевидно, что при крупнейшем федосеевском центре России должны были работать либо централизованные иконописные мастерские, либо большое число иконописцев, трудившихся «надомно». На их существование указывает, в первую очередь, наличие многочисленных московских моленных: их у московских федосеевцев в середине XIX в. было около ста.

Однако не только наличие большого числа моленных и связи с общинами по всей России указывают на существование при ПБД иконописных мастерских. Еще одним доводом является необходимость в «правильных» иконах, выполненных в соответствии со всеми конфессиональными требованиями. Характерное для староверов-беспоповцев обостренное ощущение «безблагодатности мира» и «пришествия последних времен» обусловило их конфессиональные особенности: более строгие правила повседневной и религиозной жизни, более жесткие требования к культовым предметам (примером может быть полемика о «пилатовском титуле»).

Очень точно эту мысль сформулировал замечательный старообрядческий иконописец Я.А. Богатенко: «Главная потребность старообрядцев по отношению к иконописи, несомненно, заключается в том, что иконы, как заказываемые вновь, так и реставрируемые, должны исполняться в строго старообрядческом духе, т.е. с полным соблюдением всех правил и отличительных особенностей, какими и обуславливается старообрядческая иконопись» (цит. по: с. 10). Таким образом, необходимость иметь «свою», «правильную» икону свидетельствует о существовании при московских общероссийских беспоповских центрах целого штата изографов.

Старообрядческая иконопись, т.е. иконы, созданные мастерами староверами, зримо выразила основные догматы вероучения и особенности богослужения старообрядцев. Эти воплощенные догматы являются обязательными иконографическими признаками при выявлении памятников старообрядческого искусства и подразумевают написание имени Спасителя только с «і» десятиричной, а также имен и текстов в дореформенной редакции, изображение двуперстия и трисоставного восьмиконечного Креста.

Тем не менее вокруг большинства иконографических особенностей шла серьезная полемика. Пилатово титуло – один из наиболее обсуждавшихся элементов старообрядческой иконографии. Это связано с тем, что на доникониановских иконах надпись на

титле обычно не изображалась. Написание титла могло быть разным, в зависимости от того, какому согласию принадлежал иконописец. Большинство беспоповцев не принимали изображение Распятия с титлом «І. Н.Ц.І», а только с надписью «Царь Славы Исус Христос Сын Божий». В верхней части Креста они обычно изображали образ Спаса Нерукотворного. Только федосеевцы сначала признавали оба способа написания титла, но на рубеже XVIII–XIX вв. приняли точку зрения остальных беспоповских согласий. Старообрядцы-поповцы считали правильными оба варианта.

Также не было полного единства и в вопросе о поздних вариантах иконографии Богородицы. Например, филипповцы – единственное согласие, не признававшее икону Богоматери «Неопалимая Купина» и образ Богоматери «Всех скорбящих Радость» как явленный после Никона.

Таким образом, создание икон в соответствии со всеми профессиональными требованиями, понимание нюансов иконографии и символики, знание стилистических предпочтений единоверцев – все это свидетельствует о тщательной профессиональной подготовке изографов Преображенского кладбища.

Э.Ж.

Лариса Бужинская, Наталья Федорова

БИБЛИЯ ТИССО*

В 1896–1897 гг. французское католическое издательство выпустило в свет авторскую книгу известного и долгие годы модного в светском обществе Европы французского художника Дж.Джеймса Тиссо – «Жизнь Господа нашего Иисуса Христа»¹. Роскошное двухтомное издание большого формата стало результатом десятилетнего труда Тиссо как художника, путешественника, исследователя, писателя, декоратора и издателя. Первый том книги посвящен рождению и земной жизни Иисуса Христа, второй – Святой неделе, последней в жизни Сына Божьего, и Воскресению.

Тема Христа и христианства – одна из самых популярных в философской культуре XIX в. Труды Д.-Ф. Штрауса, Ж.-Э. Ренана, Б. Бауэра и других об Иисусе Христе и его земном существовании, полемика в науке и литературе по библейским вопросам могли вдохновить французского художника на создание иллюстрированной «Жизни Иисуса Христа».

Жак-Жозеф, более известный как Дж.Джеймс Тиссо (1836–1902), прославился своими жанровыми картинами: красивые дамы и господа, дорогие наряды, роскошные гостиные и бальные залы, чаепития в семейном кругу и помпезные рауты. Многие годы его работы на эти темы были столь популярны, что принесли немалый

* Бужинская Л., Федорова Н. Библия Тиссо // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – М., 2014. – № 10. – С. 88–105.

¹ Tissot J.J. La vie de notre seigneur Jesus Christ. – P.: Ed. Nationale, 1897. – Т. 1 – Mode of access: <http://www.abebooks.fr/rechercher-livre/titre/la-vie-de-notre-seigneur-jesus-christ/auteur/tissot-j-james/>

доход художнику. Он нравился публике, но не заслуживал похвал у критиков, потому и не воспринимался как серьезный художник.

Склонность к детальной передаче действительности, будь то костюмы или убранство интерьера, многоцветье природы или портретное сходство с моделью, Тиссо проявлял с начала своей художественной карьеры. В 1859 г. в возрасте 23 лет художник впервые выставил в «Салоне» несколько полотен на исторические темы. Через два года появилась его знаменитая «Встреча Фауста и Маргариты», которая сразу же была приобретена французским правительством для коллекции Люксембургской галереи. Популярность художника так быстро росла, что в 1864 г. произведения Тиссо были выставлены в Королевской Академии Лондона. В Англии художник впоследствии надолго обосновался, в 1870-е годы стал знаменитым в обществе, а его работы востребованными у коллекционеров. В 1882 г. Тиссо вернулся на родину, во Францию.

В 1894 г. в «Салоне на Марсовом поле» вниманию общественности была представлена выставка «изысканной живописи», как называли ее современники, Джеймса Тиссо. Это была большая серия акварелей на темы Евангелия. Европейская пресса единодушно одобрила эти работы, на создание которых было затрачено много времени, сил и таланта. Они появились после путешествий художника на Восток в 1886–1887 и в 1889 гг.

В предисловии к книге «Жизнь Спасителя нашего Иисуса Христа»¹ издатели написали, что 15 октября 1886 г. в возрасте 50 лет Дж. Тиссо отправился в Палестину, чтобы изучать историю и культуру страны, внешний облик и характер местных жителей. Делая зарисовки распространенной на Востоке свободной длинной одежды с широкими рукавами – традиционной национальной одежды многих восточных народов, – Тиссо предполагал, что такая же одежда была распространена и в Иудее времен земной жизни Спасителя, и спустя века женщины Востока продолжали прятать свои волосы и полностью скрывать свои тела под драпировками накидок. Путешествуя по Востоку и «вдыхая дух древности», Тиссо пытался представить себе жизнь Иисуса и его деяния, его со-

¹ *Tissot J.J. La vie de notre seigneur Jesus Christ. – P.: Ed. Nationale, 1897. – T. 1 – Mode of access: <http://www.abebooks.fr/rechercher-livre/titre/la-vie-de-notre-seigneur-jesus-christ/auteur/tissot-j-james/>*

временников, и Священное Писание, снова перечитанное, приобрело для него иное значение.

Возвратившись из Иерусалима в марте 1887 г., Тиссо был полон не только ярких впечатлений, он привез с собой большое количество зарисовок и кроме того старинные книги – Талмуд и Апокрифы. В 1889 г. он еще раз посетил Святую землю. Наброски и зарисовки, сделанные в этих путешествиях, легли в основу выставки его работ сначала в Париже, а позднее и в Лондоне.

Книгу «Жизнь Господа нашего Иисуса Христа», задуманную и созданную Джеймсом Тиссо, можно назвать выдающимся произведением религиозного искусства. Издатели в обращении к читателям назвали французского художника единственным автором книги. Он подготовил все иллюстрации и орнаментику книги, осуществил подбор и перевод евангельских текстов, адаптировав их для своих современников, сделал комментарии к ним, проконсультировавшись с теологами и служителями церкви.

Менее трех лет потребовалось издательству «Альфред Мам и сыновья», чтобы осуществить это масштабное мероприятие. Как отмечали сами издатели, вниманию публики было представлено не столько произведение искусства, сколько произведение религиозного искусства, католического, в соответствии с традициями и принципами, которых придерживался издательский дом, в противовес набирающему силу и все более популярному направлению негативной библейской критики, подрывающей основы христианства и подвергающей сомнению существование Христа.

Издание начинается с небольшого вступления Рене Франсуа, архиепископа города Тура: «Книга “Жизнь Господа нашего Иисуса Христа” господина Тиссо состоит из его картин и пояснительного к ним текста, написанного на основе четырех Евангелий. По отзывам различных исследователей, Беллюна, Верже, Демиотта, его евангельские повествования переданы на французском более тщательно и точно, чем у многих его предшественников. Рисунки Дж. Тиссо замечательны своей достоверностью, и в них виден намеренный отход от традиционной идеализации образов» (цит. по: с. 91).

Акварели Тиссо на евангельские темы издавались и позднее, в 1904 г. в Париже и Лондоне. В наши дни коллекция из полутысячи

рисунков, акварелей и живописных работ этого цикла хранится в Бруклинском музее.

«Салон» 1894 г., где впервые были выставлены религиозные работы Дж. Тиссо, посещали и наши соотечественники, но судя по оставшимся в печати впечатлениям, приняли художника не столь благосклонно, как французы, и его работы были подвергнуты нелестной критике. В своих воспоминаниях И.Е. Репин писал: «Третьим гвоздем выставки, по справедливости, являются акварели Тиссо – большая серия акварелей из Евангелия. Очень интересная коллекция. Не пропущено ни одного события Евангелия, а некоторые разработаны по несколько раз и с разных сторон. Есть вещи полные оригинальности, воображения, художественности. Некоторые композиции совпадают с иллюстрациями на эти же темы нашего Иванова... Некоторые сцены страстей страдают шаржем и сбиваются на старогерманскую трактовку этих сюжетов... Надо сказать, что снисходительность парижской публики удивительна. В самых посредственных вещах она находит хорошие стороны и спешит громко указывать на них...» (цит. по: с. 105).

Еще одним участником полемики того времени о творчестве Тиссо стал Лев Толстой. В письме Павлу Третьякову от 14 июля 1894 г. он писал: «Читали ли вы письмо Антокольского о французской живописи. Оно перепечатано в “Северном Вестнике”. Он пишет там об акварелях Тиссо из жизни Христа и совершенно верно замечает, что то, что сделал Тиссо, сделано Ивановым 40 лет тому назад. То же будет и с картинами Ге. Лет через 100 иностранцы попадут, наконец, на ту простую, ясную и гениальную точку зрения, на которой стоял Ге, и тоже задним числом какой-нибудь русский критик догадается, что то, что кажется таким новым и гениальным, уже 100 лет было показано людям нашим художником Ге, которого мы не поняли» (цит. по: с. 105).

С теми же мыслями Толстой обратился в сентябре и к Владимиру Стасову, упомянув благосклонное отношение публики к работам Тиссо: «Мне, признаюсь, досадно думать то, что мы по глупости, дикости, закоснении, суеверности не поймем и отвернемся от oeuvre Ге, который, по моему мнению, упредил отношение к христианству на много десятков лет, а какой-нибудь француз или немец через 50 лет или раньше, пользуясь Ге, установит такое отношение к христианству и напишет картины, и мы все будем вос-

хищаться, как восхищаются теперь Тиссо, который повторяет только Иванова» (цит. по: с. 105).

Не очень лестная критика наших соотечественников творчества Дж. Тиссо ни в коей мере не умаляет его достоинств как ученого, автора или издателя. Его дальнейшая работа явно предполагала издание еще одной книги Ветхого Завета, но, к сожалению, картины Тиссо закончить не успел. Завершены были лишь несколько к Пятикнижию и Книге Иова, над ними художник трудился в последние годы жизни в монастыре Булонь, где и скончался 8 августа 1902 г. в возрасте 65 лет.

К работам Дж. Тиссо относились неоднозначно, к его религиозным произведениям – тем более. Но, к счастью, талант художника был признан при жизни и его авторская книга «Жизнь Господа нашего Иисуса Христа» стала выдающимся произведением французской полиграфии XIX в., а спустя годы – еще более ценным книжным памятником, интересным не только библиофилам и искусствоведам, но и всем любителям и ценителям искусства.

Э.Ж.

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Л.А. Черная

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ КОД ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ*

Телесный код языческой культуры

Мифологический период в истории разных народов совпадает по своим основным идеям и образам. «Космическую телесность» видел в основе античной культуры А.Ф. Лосев, дающий ей такие характеристики, как «абсолютная, безличностная, совершенная». По его определению, мир скульптурен: «пластически слепленное целое, как бы некая большая фигура или статуя...» При этом мировое Тело находится в постоянном движении: «материально-чувственный и живой космос, являющийся вечным круговоротом вещества, то возникающий из нерасчлененного хаоса и поражающий своей гармонией, симметрией, ритмическим устроением, возвышенным и спокойным величием, то идущий к гибели, расторгающий свою благоустроенность, и вновь превращающий сам себя в хаос». Освальд Шпенглер выдвигал тело в качестве первичного архетипа античной культуры, сделавшей скульптуру основной выразительницей идей своего времени. Мифопоэтическая система Древней Руси вписывается в этот ряд.

Мир представлял в сознании людей той поры как единое космическое Тело, макрокосм. Космогонические мифы индоевропейских народов передают идею всеобщей телесности в мифе о сотворении мира из тела первочеловека Пуруши. В древнеиндийской

* Черная Л.А. Антропологический код древнерусской культуры // Либрусек. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/208635/read> – Доступ только платный

мифологии тело Пуруши покрывает всю Землю со всех сторон, четверть этого тела послужила материалом для всех живых существ, три четверти – для бессмертного неба. Пуруша тысячеглав, тысячеглаз, тысяченог и т.д. Он воплощает в себе закон «всеединства» мира: он един и в то же время он множественен, он расчленяется на миллионы частей, равных по своей сути. Функцию первоосновы для сотворения мира отчасти выполнял и древнеиндийский Ману. В китайском космогоническом мифе аналогом Пуруши выступал Пань-гу, в скандинавском мифе – Имир. Подобные мотивы есть у американских индейцев, у народов Океании и др. Убедителен вывод В.В. Иванова и В.Н. Топорова о связи ведийского гимна и древнерусского духовного стиха: «...в стихе о “Голубиной книге” содержатся представления о соотношении человека и вселенной, микро- и макрокосма, соответствующие ведийскому гимну о Пуруше и восходящие к общему с ним индоевропейскому мифу о творении мира из тела человека». Действительно, в «Голубиной книге» говорится об Адаме как первочеловеке, из тела которого были созданы все сословия: от головы – цари, от «мощей» – князья и бояре, от «колена» – крестьяне. Тело Адама становится осью мироздания, так как из его головы растет мировое дерево, связующее небо, землю и преисподнюю. Таким образом, первочеловек и мировое дерево взаимно заменяют друг друга, образуя ось мироздания.

Столь же взаимозаменяемы в мифологии человек и мир: либо человек служит материалом для создания мира, либо мир дает свои элементы для сотворения из них человека. Если в скандинавском мифе мир создается из тела убитого богами первочеловека – великана Имира (плоть его стала землей, кости – горами, череп – небом, кровь – морем), то в древнерусском и древнеболгарском варианте апокрифа об Адаме, наоборот, Бог создает первого человека из восьми частей мира: тело из земли, кости из камней, кровь из морской воды, глаза из солнца, мысли из облаков, дыхание из ветра, теплоту из огня, а «свет – от света». Восемь элементов появились, скорее всего, от расширительного толкования четырех первоэлементов, четырех стихий макрокосма.

Из «Слова о неделе», начало которого датируется XII–XIII вв., известно, что сотворение мира приписывалось также и языческому

божествам и что выдолбленных из дерева и расписанных языческих идолов прятали от церковных и светских властей.

Тело как форма упорядоченного Космоса противопоставляется бестелесности, бесформенности неупорядоченного Хаоса. По определению Мирчи Илиаде, мифический дракон, восстающий против Космоса и стремящийся разрушить его, воплощает в себе образ не только морского чудовища, первого змея, но и бескрайних космических вод, мира теней, мрака и смерти – Хаоса. Отсюда столь важное значение, придаваемое телу-форме. Все негативные силы, явления, существа, человеческие эмоции (ярость, гнев, тоска и т.п.) так или иначе связаны с Хаосом, выходят из него, являются его порождениями. У них либо отсутствует свое тело, и тогда они принимают форму других существ, либо они наделены незавершенной, ущербной формой. Змей-дракон, владелец первобытных вод Хаоса, опоясывает и землю, и подземные воды. Он – олицетворение Хаоса, негативное начало. Хаотичность, мешанина всеобщей телесности преодолевалась формой, которая сразу же делала кусочек общего Тела самостоятельной единицей бытия. Придать форму значило дать жизнь.

Мировое дерево (дерево жизни) придавало форму мировому пространству: оно растет в центре мира (из «пуповины морской» – на острове посреди океана, на камне Алатыре), чаще всего это «булатный дуб», но может быть и береза, яблоня, явор и др.; крона дерева достигала неба, корни – преисподнюю. Оно делило мир на три зоны: небесную, срединную земную и нижнюю, подземную. В апокрифических «Беседе трех святителей» и «От скольких частей создан был Адам» прямо говорится, что «железный дуб» есть мировое дерево, стоящее на «силе Божией», позволяющей ему удерживать на своих ветвях весь мир. Часто в славянских загадках «дуб-вертодуб» или «дуб-стародуб» загадывался как символ мира. Факты жертвоприношений у дуба зафиксированы в письменных источниках, начиная с трактата Константина Багрянородного «Об управлении государством» X в. и вплоть до XVIII–XIX вв. (в «Духовном регламенте» 1721 г. говорилось о попах, которые молебствуют с народом перед дубом). В XX в. археологи обнаружили несколько дубов, сброшенных когда-то при христианизации в реки (Днепр, Десну) с воткнутыми в ствол кабаныими челюстями, что свидетельствует о проводимых у этих деревьев жертвоприноше-

ниях. Именно дуб стал деревом Перуна и символом мужского начала. Мировому дереву в русском фольклоре приписывалась и функция организации времени, а не только пространства. Так, например, в древнерусской загадке говорилось: «Стоит дуб, на дубу 12 сучьев, на каждом сучке по 4 гнезда...»

Иногда мировое дерево заменялось другой «осью» мироздания – «золотой горой», столпом («брус во всю Русь»). Вертикальная ось мира соединяла триаду: преисподнюю (загробный мир), землю (срединный слой) и небо. Мировая ось связывала воедино также и горизонтальное пространство – четыре стороны света. В древнерусских заговорах постоянно упоминается обращенность «на все четыре стороны»: «На море на Океяне, на острове Буяне стоит дуб... И мы вам помолимся, на все четыре стороны поклонимся». Идею кругового охвата пространства олицетворял и Збручский идол, в котором под одной шапкой были объединены четыре лика божеств, обращенных на четыре стороны света. Наибольшее внимание и в текстах, и в изображениях мирового дерева уделялось срединному – земному – слою. По наблюдениям исследователей, от вертикального мирового дерева отходили как бы горизонтальные малые мировые деревья. Кроме того, встречались и «перевернутые» мировые деревья: «На острове на Окияне на острове Кургане стоит белая береза, вниз ветвями, вверх кореньями». Перевернутое мировое дерево знаменовало ось загробного мира, который зеркально отражал устройство мира земного.

Древнерусские археологические находки и изделия декоративно-прикладного искусства X–XII вв. дают образцы использования мотива «мирового дерева», «древа жизни» в орнаменте. Специалисты видят стилизацию этого мотива даже в изображениях прямой линии, вписанной в квадрат. После христианизации в народных представлениях русских функцию мирового дерева взяло на себя райское дерево жизни, которое часто путали с деревом познания добра и зла (духовный стих «Плач Адама» и др.). В апокрифической «Книге Еноха» говорилось, что Бог почивает на древе жизни, растущем в центре рая. Связь Бога с деревом жизни перекликалась со связью Христа с крестом, процветшим после его распятия. Опосредованная антропоморфность мирового дерева переходит на дерево как таковое: оно имеет главу (крону), упирающуюся в небо, тулово (ствол), руки (ветви), ноги (корни). В русском фольклоре

встречаются сравнения листа клена с ладонью и пятью пальцами, ветвей березы – с косами девушки, с детьми в семье, а корня дерева – с отцом семейства и т. п. Есть примеры соотнесенности жизни человека с посадкой, ростом, плодоношением, усыханием дерева (больной человек – гнилое дерево, покойник – сухое дерево, женщина, не имеющая детей, – бесплодное дерево); гибель деревьев воспринималась как примета смерти (вырваны с корнем старые деревья – умрут старики, молодые деревца – умрут молодые люди и т.д.). Человек и дерево взаимозаменяемы, человек легко превращается в дерево после смерти, и т.п. Мировое дерево было в чем-то сродни первочеловеку, оно стало своеобразным телесным скелетом-структурой, удерживающим мир в рамках телесной формы; остальные деревья уподоблялись и перводереву, а через него и первочеловеку, в особенности в организации пространства по вертикали и горизонтали, а также и в организации времени (но уже в меньшей степени).

Иногда в космологических представлениях Древней Руси ось мира вместо мирового древа обозначалась огненной рекой, достигающей в высоту неба, а в глубину – преисподней. Как считают ряд исследователей, образ огненной реки старше мирового древа, так как первоначально мир мыслился стоящим «на воде высокой», опирающейся на камень, который держат четыре золотых кита, плавающих в огненной реке. В дальнейшем, по наблюдению Б.А. Успенского, «в одних случаях огненная река в древнерусской письменности и фольклоре отделяет тот свет от этого (причем в христианских терминах тот свет может отождествляться с раем, а сама огненная река пониматься как ад), то в других случаях она разделяет рай и ад». Огненная река выполняла функцию связи мира живых с миром покойников – по ней мертвецы плывут в загробную жизнь либо переправляются через нее по мосту, который тоньше волоса. По наблюдениям этнографов, в отдельных регионах России (например, в Вологодской губернии) река на тот свет называлась «Забутье-рекой», поскольку после переправы через нее умершие забывают свою земную жизнь и становятся полноправными жителями царства мертвых. Особой значимостью у славянских народов, в том числе и русских, наделялся Дунай, имя которого стало нарицательным и обозначало не только реальную реку, но и мифическую главную реку мира, море, глубинные воды. «Ду-

най-река», «Дунай-море» часто фигурируют в древнерусском фольклоре: в заговорах его называют «святым», в былинах он превращается в змея, рогатого Сокола, Соловья, с которыми сражаются богатыри; в святочных песнях он становится рекой любви, тоски, брака. «Повесть временных лет» указывает на Дунай как на прародину всех славян; его именем заменяют Днепр, Волхов, Москву-реку и др. Образ Дуная часто наделялся чертами антропоморфной персонификации (например, жених перед вступлением в брак или после неудачного брака оборачивается Дунаем, «дунайчиком»). Значение рек, пересекающих реальное географическое пространство на больших отрезках, было крайне велико в Древней Руси, поскольку они мыслились своеобразной кровеносной системой мирового Тела.

Телесная интерпретация пространства отразилась на его делении на мужскую (чистую, правую) часть и женскую (нечистую, левую), что наблюдается практически во всех мировых мифологических системах (порой в перевернутом варианте, где женское начало позитивное, а мужское негативное). Это деление пропитывало представления о земной (срединной) зоне мирового древа, в то время как небесная и подземная зоны были лишены явной гендерной ориентации и представлялись либо бесполоыми, либо двуполоыми. Небесная сфера несла на себе мужскую маркировку, а подземная – женскую, что наиболее ярко выразилось в мотиве брака неба и земли. Муж-Небо мог, по поверьям древних славян, испытывать человеческие эмоции (радоваться, сердиться), совершать человеческие поступки (качать, помогать), плакать и т.п. Мужская часть мирового тела включала в себя прежде всего огненно-воздушные стихии. В народной космогонии огонь существовал как в земном, так и в небесном и подземном мирах. Небесный огонь породил солнце, луну, звезды; он падает с неба в виде огненного змея, молний, громовой стрелы. Верховное божество древнерусских язычников – Перун – был, как известно, богом грозы, грома, молнии (т.е. небесного огня) и обладал наивысшей силой среди славянских богов. С ним связывали и смерть от молнии («Чтоб тебя Перун убил»), и жизнь (он оплодотворял землю дождем). В ряде славянских диалектов удар, производимый Перуном, совершается не молнией, а окаменелостью (белемнитом, называемым «перуновой стрелой»). Грозовые облака несут дождь, урожай,

жизнь. Их часто сравнивали со стадом белых коров, дающих «небесное молоко», кормящее землю. По общеславянским поверьям пожар от молнии можно затушить не водой, а молоком или сывороткой. Сохранились отголоски мифа о Перуне, в котором он сражался со змеевидным врагом (по мнению В.В. Иванова и В.Н. Топорова, в первоначальном варианте с Волосом-Велесом, а в позднейших переработках – со сказочным Змиуланом). Враг прячется от Перуна, превращаясь в дерево, камень, человека, животных, воду. Победа Перуна освобождает небесные воды (либо скот, женщину с именами Додола, Марена, Мокошь) и проливается оплодотворяющий дождь. С этим мифом связан ритуал вызывания дождя, сопровождающийся множеством табуистических и звукоподражательных вариаций (пеперуда, перперуга, преперуда, прпроуша, додола и т.д.). Как уже упоминалось, деревом Перуна считался дуб. Идолы Перуна ставились на возвышенности. Накануне принятия христианства образ Перуна в русской культуре эволюционировал в покровителя великого князя и его дружины (Перуном клялись в договоре с греками князь и его дружинники в 911 и 944 гг.) и был догматизирован в пантеоне Владимира Святославича как высшее языческое божество: «...и постави кумиры на холму вне двора теремнаго, Перуна древяна, а главу его сребрену, а ус злат...».

С огненной стихией связаны и другие божества языческой Руси – Дажьбог, Хорс, Сварог. Первые два из них упомянуты в пантеоне Владимира следом за Перуном. По описанию в Ипатьевской летописи Дажьбог – бог солнца и он – сын Сварога. В «Слове о полку Игореве» русские дважды названы «внуками» Дажьбога. Видимо, ему приписывались функции распределителя богатства, покровителя и защитника. Сварог – божество огня. По древнерусским поучениям против язычества известно, что русские «и огневи ся молят, зовуще его сварожичем» («Слово некоего христолюбца»). Хорс – солярное божество, сходное с Дажьбогом, возможно, иранского происхождения, почитался в Причерноморье, за пределами Руси у других славян неизвестен. Есть версия, что Хорс – бог месяца (в «Слове о полку Игореве» о князе Всеславе говорится: «...сам в ночь волком рыскаше... великому Хорсови волком путь прерыскаше», т.е. оборотничество связано с Хорсом-месяцем).

Особый образ принимал огонь, становясь огненным змеем, или «Летучим». В небе он принимает образ летучего змея, на земле – человека. В этой ипостаси он выполнял две функции: либо приносил богатство хозяину дома, открывал клады, либо воплощал сугубо мужское начало, прилетая по ночам к девушкам, утратившим невинность, одиноким женщинам и вдовам. Последствия такой неестественной связи крайне печальны для женщин – они болеют, усыхают, гибнут либо рожают змея или демона, черного, с копытами, без глазных век. Огонь – это тепло, свет, творческая энергия, но он опасен, яростен, способен уничтожить все живое. Поскольку огненная река течет в мир покойников, следовало сжигать умерших, облегчая им попадание на тот свет. В могилу бросали деньги как плату за неизбежный перевоз через огненную реку. Огонь называли Сварожичем, его кормили, поили, укладывали спать, обходясь с предельной ласкою и осторожностью, как с человеческим существом, которое может разгневаться, обидеться и т.п. Перед идолом Перуна огонь должен был гореть постоянно, на огне приносили жертвы и другим языческим божествам. Так называемый «живой огонь» (или «новый, деревянный, самородный»), получаемый трением двух деревянных палочек, считался очистительным и целебным. Через зажженный от такого огня костер прогоняли стада, чтобы остановить падеж скота. Через «живой огонь» проходили и люди во время эпидемий, а больных переносили через него. Такие же костры разводили по границам деревни, чтобы остановить эпидемии (тифа, чумы и пр.) и болезни, как людей, так и домашнего скота. Персонифицируя огонь, наделяя его капризным и яростным характером, люди видели в нем постоянную угрозу пожаров, уничтожающих дом, урожай и скот. Отсюда страх перед огнем и стремление задобрить, подбросив в печь после окончания топки пару поленьев и т.п.; либо заговорить его, давая ласкательные имена типа «батюшка огонек». Огонь любви, воспламеняющий человека, неоднократно упоминался в любовной магии.

Воздух отличался особой телесной аморфностью, неуловимостью и воплощался в образах ветра, пара, вихря, урагана и т.п. Его кормили, задабривали; перед ним не кичились, что отразила поговорка «Выше ветра головы не носи», с ним поддерживали хорошие отношения, чтобы он не превратился в злой вихрь и оста-

вался добрым. Например, в русском заговоре к ветру обращались за помощью, начиная свою речь следующим образом: «Поклонюся я, раб божий, ветряному мужу, златому телу, четырем ветрам, четырем братьям...» Знаменитое обращение Ярославны к ветру в «Слове о полку Игореве» – типичный заговор. Стрибог входил в состав Владимирова пантеона в паре с Дажьбогом. По интерпретации В.Н. Топорова, он был богом, «простирающим ветер», распределяющим благо и богатство. В «Слове о полку Игореве» ветры, приносящие стрелы с моря, названы Стрибожьими внуками.

В качестве мифологического персонажа ветер почти всегда выступал в человеческом обличье, то как один человек (средовек, дед), то как четверо мужчин, дующих на четыре стороны света, то как глава семьи, где его сопровождали двенадцать сестер, и т.п. Судя по описаниям внешности ветра, характерными приметами его были огромная голова, толстые губы, изодранная шапка, дырявый кожух. Слабый ветер расценивался как добрый знак. В воздухе обитают различные демонические существа и болезни (отсюда «поветрие» – заразная болезнь, приходящая с воздухом). Ведьмы, черти и другая нечистая сила прилетают по воздуху, что неоднократно описано в русских народных легендах, сказках и повестушках. Чтобы вызвать небольшой попутный ветер, необходимый для веяния жита, мореходства, рыболовства, работы мельниц и др., прибегали к свисту, пению, дули в нужном направлении, махали руками, произносили заговоры и призывы. А чтобы не вызвать большой ветер, соблюдали ряд ограничений, в частности не мотали нитки летом на закате солнца. В особенности нельзя было проклипать ветер, который мог отомстить, превратившись в вихрь, смерч, ураган. Такая характерная черта воздуха, как невидимость человеческому глазу, делала и все обитавшие в воздушной среде существа невидимыми или едва видимыми. Пар, роса – вот наиболее часто принимаемые этими существами формы. У таких существ как бы два тела – одно видимое, другое – воздушное. И хотя их называли «двоедушниками», на самом деле их следовало бы называть «двутелесниками», поскольку души, как и все на свете у язычников, обладали телесной формой.

Женская ипостась мирового тела нашла свое выражение в земле. «Мать – сыра земля» – наиболее почитаемый, ярко выраженный женский образ. Горы, скалы и камни – ее кости, вода –

кровь, реки – кровеносные сосуды, древесные корни – жилы, трава и другие растения – волосы. В XII в. в Повести временных лет отличаются верования русских, называющих землю матерью: «Паки же и землю глаголють матерью... Да аще им есть земля мати, то отец им есть небо», а в XIX в. старообрядцы отказывались исповедоваться священнику, утверждая, что они исповедуются «Богу и матери – сырой земле».

Мокошь – единственное женское божество древнерусского пантеона, Мать сыра земля. Вплоть до середины XIX в. изображалась в виде женщины с распущенными волосами. Пятница – день Мокоши, в колодцы бросали пряжу, кудель. По поверьям, нельзя оставлять кудель на ночь, «а то Мокоша опрядет». Возможно, Мокошь пряла нити человеческих судеб, как древнегреческие мойры, германские нормы и пр. В славянской мифологии воспринималась как жена Перуна или женский аналог громовержца.

Земля спит зимой, просыпается весной, пьет дождевую воду, беременеет, вынашивает плод-урожай, гневается на людей, лишая их урожая, и т.п. Особая функция, отличная от функций человеческого организма и присущая всем четырем стихиям, – очистительная. Землей могли умываться за неимением воды, скрепляя клятву, ели, держали во рту, целовали землю либо клали щепотку земли за пазуху, на голову, на спину или держали горсть земли в руках и т.п. Так, правильность полевой межи доказывали, проходя по полю с большим куском земли или дерна на голове, при этом приговаривая, что если обманут, то пусть земля задавит клятвопреступника. Целебную силу земли признавали и усиливали ее различными путями, в основном ориентируясь на пространственные и временные границы. Особую магическую ценность имела земля с перекрестка дорог, из первой борозды, с трех (девяти) полевых межей, из-под угла печи в своем доме, из-под человеческого следа, взятая при виде первой ласточки, аиста, первом куковании кукушки и т.п. Земля, взятая из кротовой норы, с могилы или кладбища, из муравейника и т.п., использовалась в народной медицине. Землю также использовали в магии, гаданиях, заговорах. Например, в новолуние девушки клали под подушку узелок с землей из-под своей правой ноги, что должно было помочь увидеть во сне суженого.

Связь с миром покойников, осуществляемая через землю, играла огромную роль в жизни язычников. Могила – телесный дом мертвеца, земля отгораживает его от мира живых, поэтому с ее помощью всячески перекрывали покойнику путь назад, в мир живых. Перед смертью больного выносили в поле для прощания с землей; чтобы облегчить ему кончину, его клали на землю либо клали землю ему на грудь; у всех славян был обычай бросать горсть земли вслед похоронной процессии, так же как и обычай бросать горсти земли на гроб умершего в могилу. Но самое важное значение придавалось сырой, влажной, омытой дождем, т.е. оплодотворенной земле. Ее брак с небом давал возможность ей плодоносить каждый год. Если же земля была бесплодна, в годы засухи и неурожая, ее сравнивали со вдовицей, иссушенной горем. Святая Мать сыра земля была главным божеством, адресатом древнерусских заговоров, заклинаний, гаданий, молитв и клятв даже в христианские времена, когда она стала ассоциироваться с Пресвятой Богородицей.

Земля была самой телесно оформленной из четырех стихий с ярко выраженной материальной формой. Остальные три стихии – вода, огонь, воздух – обладали «размывающейся» формой-телом. Так, телесная форма воды обеспечивалась берегами рек, озер, морей, стенами колодцев, сосудов и прочих «границ», замыкающих водное тело. Вода так же тяготела к женской половине мира, как и земля. Вода близка Хаосу, она старше земли, в ее первобытных волнах плавал первозмей; став основанием, на котором возникла твердь, вода ушла под землю, на «тот свет», а также на небо, откуда проливается дождем. Вода вездесуща и переносит по мировому телу все, и хорошее, и плохое. Отсюда сама по себе она амбивалентна, и знак плюс или минус, которым ее наделяли, зависел от других параметров, а не от нее самой. Сказки о живой и мертвой воде распространены в любом из славянских фольклоров. Чистота воды, быстрота ее течения, прозрачность, свежесть («новая вода») и другие ее положительные качества использовались наравне с негативными характеристиками типа нечистоты, замутненности, стоячести, несвежести («старая вода») и пр. Чистая проточная вода часто персонифицировалась и получала женские имена (Ульяна, Елена и др.); ее называли «милой, матушкой, водицей» и пр.; к воде обращались с просьбой унести зло и очистить человека, берега,

луга, камни и т.п. Вода, набранная в определенный день (утро Рождества, Нового года, Великого четверга, дня Ивана Купалы) и время (до восхода солнца), принесенная без единого слова («немая вода»), обладала особой силой: ею поили больных, кропили скот, углы дома, амбары и т.п. Изменчивость воды делала ее излюбленной средой, используемой при гаданиях, в особенности в любовной магии. Омовение водой, как символ второго рождения, вошло в дальнейшем в таинство христианского крещения. Близость воды к Хаосу, ее движение по тому и этому свету делали ее средой обитания злых духов, утопленников – «заложных покойников», чертей, водяных и русалок. Все они вредят человеку, заманивают его в омут, утаскивают на дно и т.д. В обращении с водной стихией требовалась особая осторожность, что проявилось в заговорах, заклинаниях, обрядах очищения и сакрализации воды.

Большое значение приобретало деление на мужские и женские локусы двора и внутреннего пространства жилища. Так как мужчина был хозяином дома, то его территорией считалась правая сторона дома – красный угол, место вокруг стола и угол у порога. Женской считалась левая часть дома у печи, именуемая у русских «бабий кут». Многие предметы домашнего обихода наделялись «полом», и мужчине нельзя было не только заниматься женской работой, но и брать в руки или прикасаться (порой даже заглядывать) к «женским» вещам, что грозило ему большими неприятностями вплоть до утраты потенции и превращения в женоподобное существо. Дом как образ мира (например, в былинах) перенял и усилил телесную маркированность пространства. Особенно ярко это прослеживается в трактовке печи и стола. Как один из сакральных центров дома, печь (заменившая очаг как символ рода) хранила связь с предками. Она сугубо женский «персонаж»: ее внутреннее пространство сродни женскому лону, в котором «перепекаются младенцы», с тем чтобы «заменить» недоношенного или больного на здорового. Сам процесс выпекания хлеба ассоциировался с зачатием и ростом ребенка в женской утробе. На печи люди рождались и умирали, через печную трубу уходила из дома душа покойника и прилетали огненный змей и нечистая сила. Чтобы печь выполняла свою функцию поддержания огня, ее «кормили», оставляя одно-два полена, «поили», ставя на ночь горшок с водой. Огонь в печи сравнивали с огнем в теле человека (любов-

ным жаром) и использовали в любовной магии. Стол образовывал чистый – мужской – центр дома, находившийся, как правило, в красном углу. Стол как бы сливался с домом и был неотделим от него, поэтому при продаже дома стол оставляли новому владельцу. В ряде обрядов стол выполнял функцию центра, вокруг которого совершались ритуальные действия (перед отправлением в долгий путь, перед рождением ребенка и др.), сдвигать его могли только с обрядовой целью (во время свадьбы или похорон).

Телесный код пространства включал не только мужское и женское начала (которые в отдельных случаях могли смещаться, смешиваться, меняться местами и значениями), но и оппозиции чистое – нечистое, правое – левое, верх – низ и другие, навешанные все той же телесностью мировосприятия. Оппозиция верх – низ, безусловно, строилась на восприятии человеческого тела: до пояса человека считали чистым, ниже пояса – нечистым. Устоявшийся образ подобного деления человека со временем дополнился сравнением с небом и землей: «Человек яко неба и земли подобие. От полу человека вышняя часть, яко небо, и паки от полу вниз его часть, аки земля». Низ однозначно маркировал женское начало, а верх – мужское. По многочисленным приметам древние славяне устанавливали пол будущего ребенка, и часто эти приметы строились на оппозиции верх – низ. Так, к примеру, русские в Новгородской губернии при постройке избы привязывали к матице хлеб, завернутый в шубу, а затем перерубали веревку, и шуба с хлебом падала на пол; если хлеб падал горбушкой кверху, то это значило, что в новом доме будут рождаться мальчики, если же переворачивался вверх дном, то – девочки.

Очевидна связь с телесным мировосприятием и оппозиции правый – левый, шедшей от значимости правой и левой рук. Сила, ловкость, выносливость и т.п. качества правой руки человека вызвали надделение правой части всего на свете мужскими качествами. Женщина и по силе, и по положению в обществе и семье ассоциировалась с более слабой – левой рукой. «Левосторонность» женщины проявлялась в том, что она должна была стоять или идти с левой стороны от мужчины, с левой стороны вынашивала младенца-девочку, а с правой – мальчика. У белорусов этнографы зафиксировали примету, говорящую о том, что если женщина зачала ребенка лежа на левом боку, то родится девочка, а если на правом,

то родится мальчик. У русских сохранились пословицы и поговорки, негативно оценивающие левую сторону: «Встать с левой ноги», «Никогда не плюй на правый бок, на правую сторону».

Оппозиция чет – нечет также продиктована мужской и женской телесностью. Четные числа связывались с женским началом, нечетные – с мужским. Целостность и неделимость единицы соответствовала статусу мужчины, воплощавшему космос, мир, перво-человека. Вторичность женщины, ее детородная функция, предполагавшая наличие второго тела внутри первого, проецировались на числовой аспект женского начала. Четные числа (в особенности число «два») несли в себе угрозу нечистой силы, поскольку удвоения, раздвоения, двойничество обуславливались вторжением того света в мир живых; второй считался потусторонним удвоением первого, его зеркальным отражением, «двоедушником»-двутелесником. Считалось, что пока одно тело ведьмы, как правило человеческое, спит, второе, приняв образ животного, птицы, насекомого, растения, предмета или вещи (клубка ниток, веника, стога сена, палки, колеса, решета и т.п.), совершает колдовские действия. Оборотничество – основное свойство двутелесников.

Добро и зло также имело мужскую и женскую природу в своей основе, что сохранилось до наших дней в приметах и разного рода суевериях. Повсеместно у славян считалось, что женщина приносит несчастье: не к добру было встретить женщину первой в новом году или если женщина перейдет дорогу пахарю, отправляющемуся на первую пахоту по весне, и т.д.

Телесность мира была всепроникающей. Чтобы придать телесность пространству, его необходимо было замкнуть в некую геометрическую форму: круг, квадрат, равнобедренный треугольник. Мотив опоясывания – древнейший мотив в мировой мифологии. Форма и ее границы – яркий выразитель телесного кода языческой культуры, ее символ. Как известно, при закладке городов древние греки и римляне вспахивали борозду вокруг будущего города, размечая места для будущих ворот, ведущих в крепость. Так они отделяли свое пространство от чужого, давали ему форму-тело, а значит, и жизнь. Хождение вокруг того или иного центра составляло первичный элемент многих обрядов наших предков. Опахивание вокруг сел и деревень применялось древними славянами с целью предотвратить или остановить эпидемию, «коровью

смерть», падеж скота. В обряде участвовали старухи, вдовы и девушки с распущенными волосами, в одних рубахах или обнаженные, с серпами, косами, печными заслонками, ухватами в руках. Глубокой ночью они впрягались в соху и вспахивали борозду вокруг села, причем если эпидемию только ожидали, то обряд совершался в полной тишине молча, если же падеж скота уже начался, то женщины старались как можно громче шуметь, стучать в заслонки, кричать, визжать, петь обрядовые песни. У древних славян принято было обходить дома, двор, хозяйственные постройки, конюшни, сараи на Рождество, Чистый четверг, Пасху, Юрьев день. Очерчивая круг, человек воздвигал невидимую глазу, но хорошо им ощущаемую «телесную» границу между собой и нечистой силой.

Граница – ключевое понятие в телесном коде мировосприятия. Рукотворная граница, в особенности полевая межа, приобретала на Руси крайне важное, порой сакральное значение. Границы своего участка земли, двора, дома каждая семья должна была охранять от вмешательства потусторонних сил, сглаза, наговора, порчи самостоятельно. Здесь особую роль играл домовый. От него зависело счастье в доме, здоровье скота (что сближало его с богом Велесом). Его подкармливали, сметая в угол за печью крошки со стола. При переезде в новый дом его надо было уговаривать переехать и переносить на новое место. По поверью, перед пожаром домовый предупреждал хозяев своим плачем. Дом от закладки фундамента до вселения в него «строился» на охранительных ритуалах, гаданиях, жертвоприношениях, обрядах. Дом как закрытое безопасное пространство имел несколько пограничных зон, через которые могла нарушаться его чистота: дверь (порог), окна, печная труба. Порог как граница между чистым и нечистым, миром живых и мертвых оберегался с помощью замка, берегов, ритуальных запретов. Нельзя было садиться и вставать на порог, здороваться через порог, новобрачной нельзя касаться порога (поэтому ее и переносит жених на руках) и т.д. Окно также выполняло роль границы, оно могло заменять дверь, чтобы обмануть нечистую силу или смерть, но в отличие от порога, который ближе к преисподней, окно ближе к небу (через него шло общение с солнцем, ангелами, душами умерших). Печная труба – отверстие, связанное с летающей нечистой силой: огненным змеем, чертями, ведьмами. Через

нее в дом проникает болезнь, «доля» и т.п. Во время грозы печная труба должна быть закрыта, иначе в нее залетит нечистая сила, а молния поразит дом. А во время поминальных обрядов печная заслонка должна быть наоборот открыта, чтобы души умерших могли через нее проникнуть в дом.

Время, как и пространство, телесно: оно было сотворено когда-то при сотворении мира, так как является его частью; оно может быть хорошим и плохим, добрым и злым, чистым и нечистым. Временные параметры тяготеют к небесной сфере, тогда как пространственные – к земной. Лунное время, соотносимое с изменением фаз Луны (народившийся месяц, молодой, полнолуние, старый месяц, старик), обладало множеством тел и поэтому было более ощутимым, чем солнечное, именно в силу своей наглядно менявшейся формы телесности. Солнце было одно (хотя оно тоже бывало разным), а лун и месяцев было много. Нарождавшийся месяц ассоциировался с растущим организмом, поэтому все посевы надо было начинать при молодом месяце и никак не при старом. Лечебные травы надо было собирать только в первой половине месяца, когда он «наливается», чтобы в травах наливалась целебная сила. Ребенок, родившийся в пору молодого месяца, будет всегда выглядеть «младодиликим». Все, что связано с ростом (жизнь человека, сельскохозяйственные культуры), соотносилось с фазами Луны: начинать хорошо было при начальном месяце (но не в новолуние), собирать урожай – при конце. Безлуние объяснялось тем, что месяц уходит в царство мертвых (при особых условиях можно было «увидеть» мертвецов на Луне). «Пустые» дни безлуния считались безвременьем, самым опасным для человека (по поверьям, родившийся в безлуние вскоре умрет или останется бесплодным, посеянное зерно не взойдет, купленный в эти дни скот будет болеть или умрет, не даст приплода и т.д.).

В дни зимнего солнцестояния (Святки) открывалась граница между старым и новым хозяйственным годом. Через образовавшуюся пространственно-временную «дыру» на землю устремлялась вся нечисть и мертвецы. Задача человека в эти дни – обеспечить себе безопасность, благополучие, богатство, урожай и т.д. на весь предстоящий год. Святочные праздники были одновременно «страшными днями», «нечистыми днями»; они были насыщены магическими обрядами, гаданиями, приметами, запретами (в дом

вносили свежую «немую» воду и умывались ею, в красный угол ставили сноп, пол устилали соломой, обвязывали соломой фруктовые деревья, кормили кутьей домашнюю птицу, окружив ее особо сотканым льняным поясом, не работали, особенно после наступления темноты, гадали по первому гостю, посетившему дом, и т.п.). Святочные ряженые, ходящие из дома в дом с колядками, не боялись нарушать границу между чистым и нечистым, они изображали приход «нечисти» и персонажей загробного мира на землю. Их связь с тем светом подчеркивалась вывороченной наизнанку одеждой, остроконечными шапками («шишаками») и особенно ритуальным поведением.

Столь же насыщен был по смыслу и день летнего солнцестояния (праздник Ивана Купалы). Он включал сложный обрядовый комплекс (сбор трав и цветов, плетение венков и пускание их по воде, разведение костров, сжигание чучела, перепрыгивание через огонь, обливание водой и пр.), направленный на изгнание нечистой силы пограничного времени.

Телесность мира отражалась по-своему в представлениях и о нем в целом, и о частях, отдельных чертах и характеристиках его. В древнерусском язычестве сильна была вера в сотворение мира как единого Тела, что делало потусторонний мир такой же «живой» близкой частью общего целого. Дохристианская Русь существовала в тех же телесных верованиях, что и другие древние народы. Важнейшим из законов этого существования был закон всеединства, утверждавший человека единой частью общего целого наравне со всеми другими частицами бытия. Закон всеединства мира наиболее ярко отразился во взглядах язычников на четыре основные первостихии. Земля, вода, огонь и воздух так или иначе соединяли этот и тот свет, что накладывало на их восприятие дуалистический оттенок и в то же время делало их вездесущими, всеедиными. Они как бы воплощали в себе закон всеединства телесного Космоса. Четыре стихии, как и все остальное, наделялись антропоморфными образами, мужскими или женскими, сущностью которых была телесная форма, завершенная, с хорошо маркированными границами, ярко выраженными и прочувствованными частями и деталями «тела» той или иной стихии.

С.Г.

Елена Нестерова

ТАМ, ГДЕ ВОСХОДИТ СОЛНЦЕ: НОВОГОДНИЕ ТРАДИЦИИ КИТАЯ И ЯПОНИИ*

На Востоке, в Китае и Японии, издревле считалось, что накануне Нового года в жизни людей происходят глубокие изменения. Поэтому к этому празднику всегда относились с особым трепетом и тщательно к нему готовились. Празднества включали в себя несколько этапов и множество разнообразных обрядов (так называемый новогодний цикл).

Новый год в Китае

Традиционно Новый год в Китае отмечается по лунному календарю, в первое новолуние после вхождения Солнца в созвездие Водолея (между 21 января и 19 февраля). Но знаменитый лунный Новый год отнюдь не всегда занимал главенствующую позицию в цикле новогодних праздников. Древние китайцы всегда отличались стремлением гармонично соединять ритмы Луны и Солнца, поэтому в их календаре находилось место праздникам, соответствующим как лунному, так и солнечному циклам. И в новогоднем цикле всегда присутствовали обряды, привязанные к зимнему солнцестоянию. Так, в I тыс. до н. э. в конце зимы, незадолго до лунного Нового года, повсеместно отмечался праздник «ла», связанный с зимним солнцестоянием, и именно он считался главным

* *Нестерова Е.* Там, где восходит Солнце: Новогодние традиции Китая и Японии // Тайны древних цивилизаций. – Т. 1 // Флибуста: Книжное братство. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/372224/read>

новогодним торжеством. А лунный Новый год обрел статус Большого Нового года только к рубежу нашей эры.

В Китае Новому году предшествовал особый период праздников, суть которых состояла в возобновлении связи с умершими предками. В эти дни совершались жертвоприношения «предкам и Небу»; считалось, что это время очищения от «дурных поветрий старого года». Тогда же приобретались так называемые «новогодние предметы».

Официальным же началом новогоднего периода считались 20-е числа 12-го лунного месяца. В эти дни происходила церемония проводов бога очага ко двору Небесного правителя, перед которым он представлял с докладом о поведении вверенных ему семей. Оставшиеся «без присмотра» люди пускались в бурные увеселения. Однако это время считалось и опасным, поскольку, лишившись своего небесного покровителя, человек оставался открытым перед силами зла и хаоса, вторгавшимися в его жизнь. Поэтому мудрые китайцы на всякий случай ложились пораньше спать и старались не очень шуметь, а дом свой защищали различными оберегами: на воротах, дверях и стенах вывешивали изображения духов – стражей ворот, а перед воротами выставляли бруски древесного угля и палки-амулеты. Одновременно дом украшали и разными символами, сулящими счастье и богатство: изображениями иероглифа «счастье», узорами из бумаги, сосновыми и кипарисовыми ветвями.

В новогоднюю ночь совершались поклонения предкам и всем богам, происходила и встреча бога очага. Поскольку этот важный момент связывался со всеми последующими событиями года, считалось необходимым «оберегать год», т. е. бодрствовать в новогоднюю ночь и соблюдать все предписания.

Заключительным праздником в цикле новогодних торжеств был праздник Первой ночи, который продолжался, как это ни странно, несколько дней, с середины первого лунного месяца. С этим праздником связан знаменитый обычай зажигать по ночам множество разноцветных фонарей: их колеблющиеся огоньки напоминали о единстве всего сущего, видимого и невидимого, живого и мертвого, а также о вечности жизни. В это время Китай погружался в массовую феерию, шумные гулянья и карнавалы с театральными представлениями, шествиями драконов и «танцами

львов». Эта традиция жива и по сей день, несмотря на то что в китайском календаре произошли очередные изменения.

В 1911 г. в Китае было введено европейское летосчисление. Теперь здесь, как и в большинстве стран мира, новый год официально наступает 1 января, а традиционный Новый год по лунному календарю получил название Праздника весны (Чуньцзе). И все же именно с этим старинным праздником связаны все новогодние обычаи и традиции современных китайцев, и он по-прежнему остается для них Большим Новым годом.

Новый год в Японии

В Японии, которая перешла на европейское летосчисление еще в конце прошлого века, в эпоху Мэйдзи, все обстоит иначе. Лунный календарь, когда-то заимствованный из Китая, постепенно утратил свое значение, а вот традиции, связанные с празднованием лунного Нового года, уцелели и каким-то чудесным образом перенесли на 1 января. Как и в древности, японцы почтительно называют этот праздник Осёгацу, что означает «первый месяц» или, в буквальном переводе, «истинный месяц».

Как и прежде, задолго до Нового года в Японии начинается праздничная суэта, связанная с покупками новогодних товаров (в старину наибольшей популярностью пользовались декоративные бамбуковые грабли, которыми в новом году предполагалось с усердием загребать счастье и здоровье). Сделав необходимые покупки, японцы тщательно украшают свои дома веточками сосны, которые выставляются у входа и у ворот как символ долголетия.

В нашем веке в Японии по-новому проявилась старая традиция посылать новогодние открытки родственникам, друзьям, знакомым и сослуживцам. В середине декабря всю страну охватывает настоящая почтовая лихорадка. Причем японцы так серьезно относятся к этой обязанности, что, отправляя поздравление, тщательно рассчитывают время: оно должно прийти ровно 1 января, ни днем раньше или позже.

Вечером, в последний день старого года, вся семья обычно собиралась за трапезой. 108 ударов колокола возвещали о наступлении нового года. Считалось, что с последним ударом уходило в прошлое все лишнее, старое, отжившее и вступали в свои права

начинания, которые должны принести новое счастье. Существовало поверье, что это счастье придет наверняка, если в первый день нового года встретить восход солнца. Раньше восход легко было увидеть из собственного сада. Однако и в те времена многие выходили к морю или в горы и ждали, пока пробьется первый луч солнца, чтобы совершить особый ритуал касиваде – хлопки в ладоши.

Торжества длились почти целый месяц, и каждый день имел свое значение и свое название. Первый день нового года назывался гандзицу – «день начала», что также можно перевести как «если сбился с дороги, то лучше начать сначала». Второй день именовался котохадзимэ (кото – «вещь», хадзимэ – «начало») – это можно перевести как «впервые сделанное». Это могло относиться ко всему, что делалось в этот день: к новой песне, танцу или хайку. Если что-то было сделано хорошо, то и весь год сулил удачные дела. А в ночь на второй день первого месяца важно было увидеть во сне «хорошие вещи» (такими считались, например, гора Фудзи и сокол). Для этого под подушку клали бумажные изображения со стихом-заклинанием: «Как приятен звук лодки, качающейся на волнах, когда вы проснулись после глубокого сна». Но самым добрым знаком считалось увидеть во сне семь богов счастья, плывущих в лодке.

С.Г.

Николай Непомнящий

ЭКЗОТИЧЕСКАЯ ЗООЛОГИЯ*

Животные мифические

Василиск

В античные времена василиском называли маленькую змею с белой меткой на голове, живущую в Ливийской пустыне и известную своим смертоносным ядом и способностью передвигаться с поднятой головой. Изображения василиска украшали головные уборы египетских фараонов и изваяний богов. В «Иероглифике» Гораполло мы находим любопытный отрывок, касающийся отношения древних египтян к этому удивительному существу: «Когда они хотят изобразить слово „вечность“, они рисуют змею, хвост которой спрятан за ее телом. У египтян эта змея зовется Урайон, а у греков – Василиск. Если она дохнет на любое другое животное, даже не кусая его, жертва умирает. Поскольку эта змея обладает властью над жизнью и смертью, они помещают ее на головы своих богов».

В греческом языке «василиск» означает «маленький царь». Как и его имя, наше представление о василиске пришло из Греции. Для греков василиск был одним из чудес «заморской пустыни», однако до нашего времени греческие литературные источники о василиске не дошли. Статья о василиске содержится в «Естественной истории» римского писателя Плиния Старшего (I в. н.э.), в том числе написанной и на основе трудов греческих историков и хронистов.

* *Непомнящий Н.* Экзотическая зоология // Флибуста: Книжное братство. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/149845/read>

Плиний писал: «Василиск обладает удивительной способностью: кто видит его – сразу умирает. Он живет в Киренаике. (На его голове – белое пятно, напоминающее диадему. Его длина – не больше 30 см.) Он обращает других змей в бегство своим шипением и передвигается не изгибаясь всем телом, а приподнимая свою среднюю часть. Не только от прикосновения, но и от дыхания василиска кусты и трава засыхают, а камни воспаляются. Его действие на других животных и людей ужасно: рассказывают, что однажды всадник поразил василиска своим копьем и яд, поднявшийся через копье, убил не только человека, но и лошадь. Однако даже для этой удивительной змеи укусы ласки смертельны – таков закон природы: никто не остался без достойного соперника... Волхвы приносят кровь василиска в жертву небесам. На солнце она густеет, как смола, и напоминает смолу по цвету. Если кровь василиска растворить в воде, она становится краснее, чем киноварь».

Таков «настоящий» василиск. Главная его черта, закрепленная в имени, – царственность. Возможно, она связана с особой отметиной на голове василиска или с его способностью передвигаться не опуская головы (этот аспект, видимо, был очень значим для древних египтян). Заслуживает внимания и тот факт, что невероятная губительная сила заключена в таком небольшом существе. Слово «василиск» можно в определенном контексте перевести и как «маленький тиран». Неудивительно, что василиск несет в себе в основном негативные качества «царственного существа».

Василиск практически не упоминается в литературе древности. Исключение составляют только пара отрывков из Ветхого Завета и поэма грека Полидора «Эфиопика», в которой существование «злого глаза» подтверждается тем, что «василиск одним лишь взглядом и дыханием убивает все, что попадает к нему на пути». В «Деяниях» Аммиана Марцеллина (IV в. н.э.) один из персонажей сравнивается с василиском, «который опасен даже на расстоянии». В «Фарсалии» Лукана описывается битва армии Катона со змеями. Василиск обращает змей в бегство и в одиночку противостоит армии. Солдат поражает василиска и избегает участи всадника, описанного Плинием, только благодаря тому, что отрубает себе руку, державшую копье.

В каждом из этих отрывков василиск заслужил упоминание не своей «коронай» или поднятой головой, а своим ядом. Сообщение

Плиния о свойствах его крови указывает на издревле существовавший интерес к возможному применению свойств василиска в медицине и других областях. Согласно поверью, шкуру василиска вешали в храмах, чтобы отпугивать змей и скорпионов. Один из авторов говорит о том, что если натереть серебро пеплом василиска, оно приобретает все свойства золота. Такие представления были собраны и систематизированы в средневековых бестиариях (сочинениях о реальных и фантастических животных) и алхимических трактатах эпохи Возрождения. О вражде между василиском и лаской впервые сообщается в труде III в. до н.э., приписываемом Демокриту. В Средние века появляются и другие средства борьбы с василиском: противоядием его убийственному яду и дыханию служат яд и запах ласки; шипение василиска смертельно, но и сам он погибает от крика петуха, а его смертоносный взгляд может быть обращен против него самого при помощи обычного зеркала.

После падения Римской империи Европа надолго потеряла связь с Африкой, которая стала еще более загадочным континентом. В средневековой Европе василиск представлялся настоящим чудовищем. Интересно, что приобретая все новые и новые зловещие качества, василиск становился все менее экзотическим существом. Он рассматривался уже не как житель далекой Африки, а как нечто, на что можно с непоправимыми последствиями наступить прямо за порогом собственного дома. По одной из версий, Англия некогда просто кишела василисками.

Превращение василиска в сказочное чудовище обусловлено самой историей его рождения. В греческом переводе библейской Книги пророка Исаяи читаем: «Кто поест яиц их — умрет, а если раздавит — выползет василиск». В христианских комментариях василиск воспринимается как воплощение самого дьявола, который даже перед низвержением в ад гордо держит голову. Псалом 90 выражает веру во всемогущество Бога: «На аспида и василиска наступишь». Дьявольская природа василиска, определенная в Священном Писании, и отсутствие его четкого описания послужили благодатной почвой для многих последующих вымыслов.

Мысль о том, что упомянутое Исайей яйцо — птичье, происходит, видимо, из истории об ибисе. В «Деяниях» Аммиана Марцеллина рассказ о василиске следует непосредственно за упоминанием о том, что ибис контролирует численность змей в Египте, пита-

ясь их яйцами. Кроме того, согласно Аммиану, ибис откладывает свои яйца через клюв (возможно, он неправильно интерпретировал образ ибиса со змеиным яйцом в клюве). В Египте существовало поверье, что ибис, поедающий змей, сам иногда откладывает змеиные яйца. Современник Аммиана, знаток Египта Кассиан категорически утверждает, что «нет сомнения в том, что василиски рождаются из яиц птицы, которую в Египте зовут ибисом».

Хотя идея о противостоянии василиска и петуха (видимо, как отражение того факта, что нечистая сила боится петушиного крика) известна со II в. н.э., неясно только, в какое время с петухом стали связывать и легенду о рождении василиска. В бестиарии Пьера де Бове (1218) рассказывается о том, что яйцо василиска начинает формироваться в теле старого петуха. Петух откладывает его в укромном месте на кучу навоза, где его насиживает жаба. Из яйца вылупляется петух с длинным змеиным хвостом, который и есть самый настоящий василиск. Де Бове также описывает сцену охоты на василиска с зеркалом, свидетелем которой он, по его словам, был сам. Поверье о том, что ядовитый взгляд может быть обращен на самого василиска, видимо, восходит к мифу о Медузе, которая погибла от собственного отражения на щите Персея. Это тем более вероятно, если вспомнить, что Лукан считал василиска одним из чудовищ, родившихся из крови Медузы.

В позднем Средневековье слово «василиск» нередко встречается в алхимических трактатах в качестве «философского камня». Альбрехт Магнус в труде «О животных» отвергает истории о крылатом василиске, рожденном из петушиного яйца, как выдумки.

С расцветом естественных наук в эпоху Возрождения упоминания о василиске становятся редкими. Последний раз василиска «видели» в Варшаве в 1587 г. Двумя десятилетиями ранее швейцарский естествоиспытатель Конрад Геснер высказал в своей «Истории животных» скептическое мнение относительно существования василиска. Эдвард Топселл в «Истории змей» говорит о том, что петух со змеиным хвостом, возможно, существует (отрицать этот факт означало идти против церковных догм), но, во всяком случае, он не имеет ничего общего с василиском. Браун в 1646 г. идет еще дальше: «Это существо – не только не василиск, но и вообще не существует в природе».

Удивительно то, что как только миф о василиске-петухе был отвергнут, африканский василиск тоже был забыт. В эпоху Возрождения было создано немало «чучел» василиска, составленных из частей морских скатов и других рыб, часто с раскрашенными глазами. Такие чучела можно и сегодня увидеть в музеях Венеции и Вероны. Большинство изображений василиска, относящихся к XVI–XVII вв., основаны именно на таких муляжах.

Существуют многочисленные изображения василиска на церковных барельефах, медальонах и гербах. В средневековых геральдических книгах василиск имеет голову и лапы петуха, птичье тело, покрытое чешуей, и змеиный хвост; трудно определить, чем покрыты его крылья – перьями или чешуей. Изображения василиска эпохи Возрождения отличаются чрезвычайным разнообразием. Нечто напоминающее василиска изображено на фресках Джотто в часовне Скровенджи в Падуе.

Интерес вызывает и полотно Карпаччо «Святой Трифоний, повергающий василиска». По легенде, святой изгнал дьявола, поэтому на картине василиск изображен таким, каким, по мнению живописца, должен быть дьявол: у него четыре лапы, тело льва и голова мула. Забавно, что, хотя для Карпаччо василиск – не мифологическое существо, а именно дьявол, название сыграло свою роль и картина повлияла на дальнейшее представление о василиске.

Василиск довольно часто упоминается в литературе, хотя никогда не бывает главным героем. Помимо многочисленных комментариев к Библии и бестиариев, однозначно именующих василиска воплощением дьявола и порока, его образ нередко встречается в английских и французских романах. Во времена Шекспира василисками называли проституток, однако английский драматург использовал это слово не только в современном ему значении, но и обращаясь к образу ядовитого существа. В трагедии «Ричард III» невеста Ричарда леди Энн желает стать василиском, существом ядовитым, но в то же время царственным, как и полагается будущей королеве.

В поэзии XIX в. христианский образ василиска-дьявола начинает тускнеть. У Китса, Колриджа и Шелли василиск – скорее благородный египетский символ, чем средневековое чудовище. В «Оде к Неаполю» Шелли призывает город: «Будь, как имперский василиск, сражай врагов невидимым оружием».

Василиск не пользуется большой популярностью в наши дни. Он не имеет особого символического значения, как единорог или русалка. Место в мифологии, которое могло стать определенной нишей для василиска, прочно занято драконом, чья история древнее и обширнее. Многие из нас, встретив изображение василиска, легко спутают его с драконом. Возможно, есть доля истины в поверье, что тот, кто видел василиска впервые, не погибает от его взгляда.

С.Г.

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Ирина Шевеленко

«СУЗДАЛЬСКИЕ БОГОМАЗЫ», «НОВГОРОДСКОЕ КВАТРОЧЕНТО» И РУССКИЙ АВАНГАРД*

Во второй половине XIX в. иконописная традиция в качестве эстетического феномена была малоинтересна, точнее – трудно было воспринимать ее как феномен эстетический. Наиболее характерной стратегией было подчеркивание религиозного смысла иконописи, несовместимого с эстетическим подходом в принципе. Эстетическая ничтожность традиционной иконописи с точки зрения современного вкуса искупалась ее функцией хранителя уникальной традиции.

Академическое изучение русской иконописи шло довольно интенсивно, однако прежде всего в рамках византологии, рассматривавшей русскую иконопись как одну из периферийных ветвей греческого христианского искусства. В таком виде на роль традиции, воплощающей национальную уникальность, иконопись не подходила. Общим для этой эпохи было также представление, что наиболее значительные в эстетическом отношении памятники русской иконописи относились к домонгольскому периоду. Развитие новгородской и московской школ XIV–XVI вв. связывалось уже с

* Шевеленко И. «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченито» и русский авангард // НЛО: Независимый филологический журнал. – М., 2013. – № 6(124). – С. 148–179. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/124/>

влиянием византийского искусства XIV в., а эта эпоха считалась периодом художественного упадка.

В 1905 г. в результате провозглашения свободы совести Москва стала центром строительства новых старообрядческих храмов и одновременно центром «очистки» старинных икон. Иконы XIV–XVI вв. сохранились, хотя и в «поновленном» виде, по преимуществу в старообрядческой среде, для которой был характерен культ «дониконовских» церковных реликвий. «Расчистка больших новгородских икон от темной олифы и от поновлений, – писал Павел Муратов, – явилась настоящим откровением». Откровение это было эстетического порядка: древность открываемого совместилась с возможностью его эстетического переживания. Бум коллекционирования икон начался тогда же: крупнейшие частные собрания старинных икон (Степана Рябушинского, Ильи Остроухова и некоторых других) сложились в рекордно короткие сроки, в 1907–1912 гг.

Поворотным моментом стала выставка древнерусского искусства 1913 г., устроенная в Москве по случаю юбилея дома Романовых. Все иконы были из частных коллекций. Значительная их часть была отреставрирована в самые последние годы, и даже специалисты увидели многие из них впервые. Отклики на выставку были единодушно восторженными. Павел Муратов писал: «Внезапно перед нами открылась огромная новая область искусства, вернее сказать – открылось целое новое искусство. <...> Россия вдруг оказалась единственной обладательницей какого-то чудесного художественного клада». Сергей Маковский заявил о «начале нового художественного сознания в России», которое знаменует выставка.

Об открытии «России, создавшей, подобно Италии треченто, на почве византийского наследия свой расцвет», говорил Николай Пунин. Яков Тугендхольд уже прямо говорил о «новгородском кватроченто». Выбор этих понятий говорил сам за себя: речь шла об обретении древней традиции, значение которой сопоставимо со значением Ренессанса для современного западноевропейского искусства.

Это давало возможность переквалифицировать русскую художественную культуру из «молодой» в «старую», равную среди равных в семье западноевропейских традиций. Александр Бенуа

писал: «Еще лет десять тому назад “иконная Помпея” не произвела бы никакого впечатления в художественном мире. <...> Никому бы не пришло в голову “учиться” у икон. <...> Ныне же представляется дело совершенно иначе и просто кажется, что нужно быть слепым, чтобы именно не поверить в спасительность художественного впечатления от икон, в их громадную силу воздействия на современное искусство и в неожиданную их близость для нашего времени. Мало того, какой-нибудь “Никола Чудотворец” или какое-либо “Рождество Богородицы” XIV в. помогает нам понять Матисса, Пикассо, Лефоконье или Гончарову. И, в свою очередь, через Матисса, Пикассо, Лефоконье и Гончарову мы гораздо лучше чувствуем громадную красоту этих “византийских” картин».

О влиянии современных французских художников на вкусы их русских собратьев, позволившем последним «понять великие достоинства произведений народных и допетровской эпохи», рассуждал в своей книге о Гончаровой и Ларионове Илья Зданевич. Алексей Грищенко подвел своеобразный итог этой «актуализирующей» тенденции: «Открытие еще не влечет за собой непременно понимание и оценку. <...> Огромнейшие ценности византийской и древнерусской живописи требовали для своего настоящего понимания соответственных принципов оценки искусства. Эти принципы – результат работы нескольких поколений художников великого французского искусства».

Итак, модернистская художественная критика увязывала напрямую две эстетики: новейшую западную, которая отказалась от ренессансных живописных принципов, и византийскую, этих принципов не знавшую. «Открытие» последней было предопределено, прежде всего, тем, что первая находилась в состоянии активного поиска в веках родственных себе эстетик.

Николай Пунин, напротив, предостерегал против столь «рискованных уподоблений», и «почти святотатственных <...> параллелизмов»: «Пусть даже художники XIX в. подошли в своих глубоких исканиях к проблемам живописи, разрешенным русской иконописью, но духовные импульсы их творчества настолько различны, что мы, русские, испытывая до сих пор высокое религиозное воздействие нашей давней культуры, не можем себе позволить столь свободного к нашим глубочайшим традициям отношения».

Если аргументация Пунина была по преимуществу идеологической, то аргументация Тугендхольда апеллировала главным об-

разом к несходству живописных задач современного искусства и иконописи. Отмечая, что «московская молодежь уже усмотрела кубизм и футуризм в древних иконах», он подчеркивал иллюзорность подобного видения, указывая на принципиальную синтетичность иконописного изображения в противоположность аналитичности кубизма и футуризма.

Павел Муратов занял позицию последовательно «историзирующую». Он осуждал отношение к иконе как к «примитиву» и «мысль о непрерывности русской художественной традиции, идущей от икон и захватывающей на своем пути Иванова, Ге, Врубеля». По мнению Муратова, традиция, которую представляла собой древнерусская иконопись, окончательно оборвалась в XVI–XVII вв.

И «актуализирующий» и «историзирующий» подходы сходились, однако, в признании того факта, что открытие иконописи утоляет давно назревшую потребность в переживании глубины (древности) и значительности «национальной» традиции вообще и художественной традиции в частности. В редакционном предисловии к первому номеру журнала «София» Муратов писал: «Страна, у которой было такое прошлое, не может считать себя молодой, какие бы пропасти ни отделяли ее от этого прошлого».

Муратов стремился установить функциональную аналогию между ролью ренессансного наследия для европейской традиции и ролью русской иконописной традиции для культурно-исторического самосознания России. Асимметричность этой аналогии, однако, была очевидна самому автору. Ренессансная традиция не была традицией утраченной, а затем вновь обретенной. Русская иконописная традиция XIV–XVI вв., согласно Муратову, не имела никакого влияния на последующее развитие русской живописной школы. При этом сама эта традиция являла собой для Муратова не просто наивысшую точку развития русского извода византийской традиции, но была последним «отсветом» эллинистического и даже более раннего, классического периода греческого живописного искусства.

Таким образом, иконопись оказывалась еще и звеном, связующим русскую традицию с античностью, дефицит преемственности по отношению к которой был стигмой русской культурной истории. Эта функциональная перегруженность русской иконописи как носителя традиции (древнегреческой, эллинистической, визан-

тийской, русской) выступала своего рода противовесом утраченности, обрыву этой традиции на пороге Нового времени в России.

Из всех ресурсов, доступных воображению русского культурного национализма к началу 1910-х годов, ни один не мог сравниться со средневековой иконописью по полноте соответствия идеалу основания «национальной традиции». Эта традиция была древней, легко поддавалась интерпретации как общая для различных социальных групп в силу своей связи с вероисповеданием и обладала бесспорной ценностью с точки зрения представителей самых разных групп образованного сообщества, вовлеченных в нациестроительный проект. Экспертное сообщество с самого начала поспешило утвердить принадлежность иконописи не «народной» («примитивной»), а «высокой культуре». Пунин уже в 1915 г. констатировал: «Россия, обладая глубокой и самостоятельной художественной культурой, создала ряд эпох, имеющих большое художественно-историческое значение. Предание о замкнутости и эстетической ничтожности древнерусского искусства отошло в прошлое, неверно также мнение, утверждающее, что искусство новой России не связано с искусством России старой, что XVIII и XIX в. не имеют национальных традиций и всецело являются зеркалом, и при том плохим, западноевропейского творчества».

Это как раз и было «изобретением традиции»: история русского искусства должна была обнаруживать теперь во всех ключевых своих точках «связи» с древнерусской иконописью. На долю новых экспериментальных течений, впоследствии получивших наименование авангарда, выпало пожать плоды того прорыва, которым стало открытие средневековой иконописи. У ряда «новых» художников отсылки к иконописи как к актуальной традиции появились за несколько лет до московской выставки 1913 г. Эти отсылки помещали иконы в один ряд с вывесками, лубками и другими явлениями архаической и/или низовой культурной традиции, которая в контексте полемик с западной и западнической эстетикой трактовалась как «национальная».

Русский неопримитивизм и другие авангардные течения следовали в русле новейших европейских тенденций эстетизации феноменов и техник, прежде располагавшихся за пределами эстетически актуального. Иконы, при таких отсылках к архаическому, не отделялись от других «примитивов». «Икона» была обозначением

некоторого набора живописных особенностей (подчеркнутая двухмерность изображения, отказ от реализма формы и цвета).

После выставки 1913 г. вкус молодых художников оказывался «пророческим». Теперь, когда прежние отсылки к маргинальной традиции вдруг сами собой оказались отсылками к «национальным» шедеврам средневековой живописи, русские авангардные течения поспешили утвердить за собой приоритет открывателей «национального» искусства, которое, как и положено в риторике национализма, они «возрождали» в своем творчестве. Существенность опыта западного (французского) экспериментального искусства для поисков русских художников теперь скорее проблематизировалась. Для этого было достаточно объявить его «вторичным», т.е. указать на его собственную зависимость от экзотических или архаических эстетик Востока. Одновременно русскому искусству стали приписываться черты «восточного», а русским художникам – органическая причастность традициям «Востока». Эта стратегия представлялась кратчайшим путем к утверждению «нашей художественной национальной независимости» (по выражению Бурлюка). Расплывчатые отсылки к Востоку служили риторическим щитом, призванным отразить недолжные предположения о зависимости от Запада.

«Открытие» древнерусской иконописи сформировало первое поколение русских художников, которые смогли вообразить себя наследниками многовековой национальной живописной традиции. Икона как основание этой традиции была секуляризирована и эстетизирована, и ее высокий статус в культурном пространстве оставался устойчивым в самом неблагоприятном идеологическом климате. Что же касается двух художественных эпох, эпох древнерусской иконописи и русского авангарда 1910-х – начала 1920-х годов, то они остаются до сих пор и, по-видимому, останутся еще надолго ключевыми моментами нарратива истории русской живописи. Создавая контекст друг для друга, они как будто мало нуждаются в промежуточных звеньях. Такова власть «изобретенной традиции».

К.В. Душенко

Дарья Букатова

**ОБРАЗЫ ЕВЫ, ДЕВЫ МАРИИ
И МАРИИ МАГДАЛИНЫ
В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ МОДЕЛИ
ВКЛЮЧЕНИЯ ЖЕНЩИНЫ
В ОБЩЕСТВЕННЫЙ ПОРЯДОК
СРЕДНЕВЕКОВОГО ЗАПАДА***

Постижение природы и предназначения женщины средневековые мыслители традиционно начинали с противопоставления Ева – Мария. В своих рассуждениях о женщине они апеллировали к версии сотворения человека, изложенной во второй главе Книги Бытия (Быт. 2:18, 20–22). Этот ветхозаветный эпизод, подкрепленный словами апостола Павла (2 Кор. 11:3), традиционно использовался в качестве обоснования того, что поскольку женщина создана после мужчины, для мужчины и из его ребра, она является существом менее совершенным, чем мужчина, и должна быть подчинена ему.

Согласно традиционному богословскому толкованию, напминает Ж. Ле Гофф, Адам и Ева искали в яблоке частицу божественного знания. Однако обычным людям проще оказалось объяснять, что яблоко, съеденное прародителями, есть символ сексуального контакта, а не символ познания. Первородный грех трактовался как победа телесного, отождествляемого с женским началом, над духовным, ассоциируемым с мужским. Доказательством вины

* *Букатова Д.М.* Образы Евы, Девы Марии и Марии Магдалины в социокультурной модели включения женщины в общественный порядок средневекового Запада // *Букатова Д.М.* Женщины средневекового Запада: Монахини, жены, блудницы. – М.: ЛЕНАНД, 2014. – С. 28–45.

Евы, с точки зрения средневековых мыслителей, служило и наказание определенное ей: в муках рожать детей, иметь влечение к мужу и быть у него в подчинении. Оно виделось более суровым, чем то, которое Господь назначил мужчине.

Вплоть до XIII в. Ева рассматривалась как главная виновница грехопадения, нападки на нее особенно усилились в XI–XII вв. с ужесточением требований celibата. Однако в XIII в. часть вины с Евы была снята, поскольку, согласно учению Аристотеля, усвоенному схоластикой, женщина не могла быть причиной или инициатором чего-либо, в том числе грехопадения.

Природу женщины реабилитировало Священное Материнство Девы Марии. «Мария выступала посредницей между мирами – языческим и христианским, земным и небесным, божественным и человеческим» (с. 35). На ранних этапах христианства Деве Марии уделялось мало внимания. Ее культ окончательно утвердился в V в., а широкое распространение в Западной Европе получил только в XI–XII вв.

До XIII в. Мария почиталась главным образом как Непорочная Дева. В XIII в. рассуждения о догматах вероучения, сосредоточенные на теологических факультетах, создали теоретическую базу для двух последних догматов о Марии – Непорочном зачатии и Вознесении. В этот период фокус внимания сместился на Марию-Мать, ее отношения с Сыном, участие в его страданиях и в деле Спасения. Мария стала первой, кто получил весть о рождении Спасителя, кто воспринял Христа внутри себя, первой, кто уверовал в Него. Это позволило отождествлять ее со всем церковным сообществом, с Церковью. Дева Мария также представляла собой идеальную женщину, средоточие добродетелей, среди которых видное место занимали целомудрие, замкнутость, стыдливость и робость.

Итак, история Девы Марии реабилитировала женскую природу, однако реабилитация оказывалась неполной. Средневековые авторы всячески подчеркивали исключительность Богоматери. Над представлениями о женщине и ее природе по-прежнему довлел образ Евы.

Смягчению этой амбивалентности служил образ раскаявшейся грешницы Марии Магдалины. Образ Марии Магдалины, почитаемой в Западной церкви, возник в результате отождествления трех

евангельских героинь. Первая – безымянная грешница, которая в доме фарисея Симона омывала ноги Иисуса слезами, отирала своими волосами и умащала благоуханным миром (Лк. 7:37–50), вторая – Мария из Вифании, сестра Марфы и Лазаря, воскрешенного Иисусом по ее просьбе (Ин. 11:1–45; 12:1–8), третья – исцеленная Христом от одержимости семью бесами и ставшая затем его ученицей, Мария Магдалина (Мк. 16:9; Лк. 8:2). Папа Григорий заявил, что семь бесов, мучавших Магдалину, следует понимать также как семь смертных грехов. Одержимость Марии Магдалины, таким образом, – и следствие и внешнее проявление ее грешной жизни. Грехи же ее носят сексуальный характер, ибо, по мнению большинства средневековых мыслителей, таковой имеют все женские грехи (с. 41).

Широкое распространение культа Девы Марии в XI–XII вв., происходившее на фоне все более непримиримых нападок на Еву, сделало путь от женской природы к женскому идеалу непреодолимым. Раскаявшаяся грешница даровала надежду на Спасение обычным женщинам, при условии, что они последуют по пути Марии Магдалины после ее встречи с Христом. Путь Девы Марии был связан с невинностью, путь Марии Магдалины – с покаянием.

Особая роль, которую получила Мария Магдалина в христианском учении, во многом определялась ее компенсирующей ролью в истории Спасения. Первая женщина стала причиной грехопадения, а Мария Магдалина возвестила о Воскресении. Как и Дева Мария, Мария Магдалина олицетворяла новую Еву: Непорочная Дева принесла человечеству Спасение, породив Христа, а Мария Магдалина, принеся весть о Его воскрешении, возвестила о близости Спасения. «Принцип подобия требовал, чтобы в искуплении проступка одной грешницы – Евы – участвовала другая» (с. 44).

Эпизод грехопадения и роль в нем Евы превращались в оправдание мизогинии; величественное смирение Девы Марии перед Волей Творца – в подчинение женщин бесконечным сводам правил, которые создавали мужчины – моралисты и проповедники; а Мария из Магдалы становилась примером раскаяния в типично женских грехах плоти, которые приписали ей средневековые богословы, отождествившие Магдалину с безымянной грешницей-блудницей.

Истории этих трех библейских женщин оказывали наиболее существенное влияние на формирование средневековых представлений о женщине. «Образы Евы и Девы Марии, принадлежащие к символическому пространству идеального, оказывались взаимосвязаны и уравновешены через образ Марии Магдалины, принадлежащий к реальному пространству повседневности» (с. 46).

К.В. Душенко

Дарья Букатова

«МОНАХИНЯ» КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ТИП: АКТУАЛИЗАЦИЯ СФЕРЫ САКРАЛЬНОГО*

Монахиня занимала верхнюю ступень в средневековой иерархии земных женщин. Такое отношение к монахине во многом определялось отношением к целомудрию как состоянию, наиболее угодном Богу. Пребывание в монастыре рассматривалось также как наиболее предпочтительное – с точки зрения нравственности – состояние для вдов.

Хотя в теории монашество было внесословно, общая практика в средневековой Европе была такова, что монахини происходили из высших сословий. Монахини предоставляли приданное в виде денег или земли на содержание монастыря. Более поздние монастыри, такие как бегинский и Св. Клары, принимали к себе женщин из низших сословий, без приданого. Немало выходцев из низших сословий проживало в монастырях францисканцев и доминиканцев.

Кроме истового желания посвятить жизнь Богу, существовали и другие причины, делавшие монашеское служение привлекательным для женщин. Средневековая пословица гласила: «Женщине следует иметь либо мужа, либо [монастырские] стены». Монашество являло собой альтернативу замужеству, невозможному либо по финансовым причинам, либо ввиду физических изъянов девушки. Как сказала одна из монахинь: «Я была недостаточно хороша для мужчин, и поэтому я вверяю себя Богу».

* Букатова Д.М. «Монахиня» как социокультурный тип: Актуализация сферы сакрального // Букатова Д.М. Женщины средневекового Запада: Монахини, жены, блудницы. – М.: ЛЕНАНД, 2014. – С. 95–118.

Статус монахини давал женщине возможности, недоступные большинству мирянок, и прежде всего возможность участия в общественной жизни. Это делало монашество привлекательным для женщин, желавших обрести определенную независимость и самореализоваться, как в духовной, так и в экономической сфере. Такую награду «получала женщина, отринувшая свою телесность, свой пол» (с. 108). Аббатства зачастую представляли собой подопытия небольших деревень и центрами местной деловой активности. Поэтому аббатисы, управлявшие ими, имели целый ряд хозяйственно-экономических обязанностей и полномочий, включая распоряжение землей.

С монастырями связано творчество наиболее известных средневековых женщин – ученых, теологов, писателей. Образованные монахини часто вели переписку с интеллектуалами своего времени.

Особую группу составляли труды женщин-мистиков, появившиеся во второй половине XII в. «Сам факт того, что эти женщины осмеливались говорить, чтобы передать свой опыт, указывает на переворот, произошедший в их осознании себя и своего места в иерархии» (с. 104). Ощущая невозможность выразить свой опыт в терминах доминирующей группы, они отстаивали право создать собственный язык, включающий, помимо слов, невербальные средства, позволяющие включить проблему телесности в религиозную лексику. Их язык состоял из слов, слез, криков, он был приспособлен к экспрессивным фразам, к непосредственности, необходимой для передачи мистического откровения. «Они зачастую отказывались от логики в пользу звучания» (с. 105). Изъяснялись они на новых языках – фламандском, немецком, французском; латынь оставалась «мужским бастионом». Это способствовало более широкому распространению мистического опыта женщин-монахинь. Немецкая мистическая традиция во многом восходит к сочинениям голландских женщин-мистиков.

Не отрицая равенства мужчин и женщин в деле Спасения, средневековая Церковь, однако, не признавала равенства в рамках земной церковной организации. Женскому монашеству вменялась более жесткая закрытость от внешнего мира, чем мужскому. Аббатиса не могла присутствовать ни на церковных собраниях, ни на собраниях членов ордена. Женщины-монахини, как и мирянки, не

могли проповедовать, а также приближаться к алтарю во время богослужения. Иначе обстояло дело лишь в некоторых еретических течениях.

Последние столетия Средних веков отмечены упадком внутримонастырской дисциплины, монастырского интеллектуального стандарта и снижением авторитета женского монастыря. Среди обитательниц монастырей все меньше оставалось тех, кто ощущал религиозное служение своим призванием. Женские монастыри подвергались критике как изысканные клубы для лишних дочерей знати. Уже в литературе XIII в. можно было обнаружить истории про монахинь, ведущих непозволительно светский образ жизни, а в XIV–XV вв. – рассказы о женских монастырях, напоминающих вертепы.

К.В. Душенко

Луиджи Зойя

МИФ ОБ ОТЦЕ КАК ЕДИНСТВЕННОМ ПРАРОДИТЕЛЕ*

Миф, согласно которому порождает только отец, в древности был распространен в разных местах – от Индии до Египта. Но своей кульминации он достигает в греческом обществе. Ценой, которое грекам пришлось заплатить за их цивилизацию, было мучительное отсутствие равновесия между отцами и матерями: начиная с Гомера, их неравенство только росло. Матери не имели никаких прав, и их положение немногим отличалось от положения рабов.

Согласно грекам, жизнь начинается актом творения, когда возникает то, чего раньше не было. Только мужчина действительно прародитель, потому что только он творит, только он порождает. Материнское чрево всего лишь теплый овин или земля, которую надо возделывать; отец, напротив, настоящий и единственный родитель ребенка. В трагедии Эсхила «Эвмениды» Аполлон – божество мужское, солнечное, защитник цивилизации и искусств, – заявляет: «Дитя родит отнюдь не та, что матерью зовется. Нет, ей лишь вскормить посев дано. Родит отец. <...> Отец родит без матери».

Зевс представляется грекам олимпийским продолжением отца, а не отец – земным продолжением бога. «Ослушаться родителя – более серьезное преступление, чем послушаться бога. Боги безразличны к людям, они лишь иногда ждут от них послушания. Отец же ждет его всегда и во что бы то ни стало» (с. 134–135).

* Зойя Л. Миф об отце как единственном прародителе // Зойя Л. Отец: Исторический, психологический и культурный анализ / Пер. с англ. Н. Ретеюм. – М.: Класс, 2014. – С. 129–144.

Для древних греков характерна «одержимость не столько маскулинным, сколько отеческим» (с. 142). «Греки находили <...> кровную связь только между отцом и детьми, игнорируя гены матери, в этом и был их мужской шовинизм» (с. 135).

Греческая философия под видом разумных аргументов предлагает нам все тот же отцовский миф. Аристотель переводит в естествознание образ, созданный афинскими трагиками. Семя, т.е. отец, дает характеристики порождаемому. Мать питает его, дает материю, но и только. Мужчина и женщина участвуют в рождении ребенка как плотник и дерево в создании мебели. Отец вносит активный вклад, мать – пассивный. Мать дает простое сырье, в котором нет генетических характеристик; лишь отцовское семя придает ребенку форму. Отсюда делается вывод: «Есть сходство между мальчиком [в состоянии до половой зрелости] и женщиной; женщина подобна бесплодному мужчине. Ее характеристика, таким образом, бессилие» («О происхождении животных»).

Опираясь на авторитет Аристотеля, миф об отце как единственном прародителе широко распространился в Европе, сохранялся до Средних веков и отчасти выжил до начала эпохи Просвещения. Только в 1660 г. Нилс Стенон описал природу яичников, и только в XIX в. механизм оплодотворения был действительно объяснен.

Древние греки вступали в брак ради деторождения, но, как правило, имели мало общего со своими супругами. Связи по горизонтали (между партнерами) обесценивались в угоду связям вертикальным (между поколениями), а связи гетеросексуальные – в пользу гомосексуальных. «Мужская педофилия была широко распространенной и самой искренней формой сексуальных предпочтений» (с. 138).

Мужчины ощущали между собой и женщинами основополагающую, физиологическую разницу, как если бы они принадлежали к двум разным расам. Гесиод объявляет об этом открыто, когда говорит о женщинах как о *genos*. Из этого слова происходит наше слово «гендер», но для Гесиода это указание на природную разницу, выходящую за рамки половых и гендерных различий. Женские качества, по мнению греков, тянули назад: взрослого человека – к чреву, дух – к земле, историю – к предыстории.

От Гомера до трагедии греческие повествования полны образов сильных и добрых отцов и ностальгии от их отсутствия. «Не отношения между мужчиной и женщиной, или между мужчиной и женщиной, тем более между мужчиной и богом (которые были полны страха), но любовь между сыном и отцом была центральным чувством души и позвоночником общества» (с. 143).

Когда эллинизированный Рим обращается в христианство, он наследует поклонение Богу как абсолютному отцу. Божественная фигура настолько могущественна, что небо поглощает порождающую часть отцовского мифа. До сих пор мы наследуем из иудейской и христианской традиции аксиому, что «сначала был Адам, потом Ева»: неравенство, которое предполагает превосходство мужчины над женщиной, а не отца над матерью; речь идет о том, что он первым родился, а не о способности породить.

К.В. Душенко

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

Н.Н. Непомнящий, А.Ю. Понизовский

«ЗНАК СТРАСТЕЙ ХРИСТОВЫХ»*

Руки и ноги Спасителя были пробиты гвоздями. Надетый на голову терновый венец царапал лоб и кожу головы. А один из римских легионеров ударил его копьем в грудь, оставив глубокую рану...

...Уже более 800 лет на некоторых христианах появляются стигматы – знаки страданий Христовых. Они могут иметь вид кровавых ран (стигма – по-гречески «укол», «рана») на ладонях, как будто в них забивали гвозди, иногда такие же раны появляются на ступнях. Некоторые носители стигматов имеют раны на лбу, напоминающие уколы и царапины от тернового венца, другие – кровавые полосы на спине, следы бичевания.

Считается, что первым носителем стигматов был святой Франциск Ассизский. Стигматы на нем появились в 1224 г., во время праздника Воздвижения Святого Креста. Легенда утверждает, что святому Франциску явился в видении ангел, который пятью лучами света иссек стигматы на руках и ногах подвижника.

Есть, правда, утверждение, что первое свидетельство о стигматах относится к гораздо более ранним временам – к первым годам христианства. В одном из посланий святого апостола Павла говорится, что Павел «после распятия Христа обрел раны, как и Иисус». Слова Павла можно толковать как дословно, в смысле обретения им стигматов, так и метафорически. Однако это единст-

Непомнящий Н.Н., Понизовский А.Ю. «Знак страстей Христовых» // Непомнящий Н.Н., Понизовский А.Ю. Сто великих тайн // Флибуста: Книжное братство. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/119598/read>

венное свидетельство из первых веков христианства – после этого около тысячи лет о появлении стигматов ничего не было слышно.

Существует несколько версий появления стигматов. Первая из них связывает появление стигматов с обострившимися в XI–XII вв. теологическими спорами. После оформления раскола христианства в 1054 г. на католическую и православную церкви католики провозгласили так называемую «доктрину Воскресения». Теологические размышления сосредоточились на разработке идей человеческой природы Иисуса Христа. Был установлен новый церковный праздник Тела Христова (*Corpus Christi*) – в воспоминание земной, телесной жизни Спасителя, от Рождества до распятия. Именно к этому времени и относятся первые сведения о появлении стигматов.

Другая теория объясняет распространение стигматов общей напряженностью и экспрессивностью церковного искусства той поры. В моду вошли натуралистические, полные кровавых сцен изображения Страстей Христовых, весьма впечатлявшие и возбуждавшие эмоции верующих. Еще одна гипотеза предполагает, что миряне, особенно женщины, чувствовали себя исключенными из таинства претворения хлеба и вина в тело и кровь Христову. Эта обида усугублялась общим мнением о коррумпированности церкви. Появление стигматов укрепляло мирян в мнении, что Христос сам пасет свое стадо, дает верующим непосредственный контакт с Телом Христовым.

Французский врач Амбер-Гурбе в XIX в. описал около 300 случаев стигматизма, основанных на исторических записях и современных ему известиях, однако большинство его сообщений признаны сегодня недостоверными. Он был фанатичным католиком и создавал свой труд как энтузиаст, без критического подхода. По сегодняшним оценкам специалистов, за последние 800 лет можно назвать 406 относительно достоверных случаев стигматизма. Большинство носителей стигматов были католиками (68%), остальные – членам различных религиозных сект.

Если раньше стигматы появлялись в основном на жителях средиземноморских стран, преимущественно Италии, то сегодня среди носителей стигматов есть японцы, корейцы, четыре американца, аргентинец, канадец.

Тысячи людей веруют, что стигматы – дар Божий. Есть и другое мнение: одна из теософских школ считает, что стигматы – знак сатаны. В католической церкви есть течение, которое провозглашает святым отца Пио – итальянского священника, носителя стигматов. С ним связано немало сверхъестественных случаев, включая многочисленные рассказы о способностях отца Пио к биолокации, мгновенному перемещению за тысячи километров из одной точки планеты в другую. Случаи чудесных исцелений, творимых отцом Пио, по мнению его adeптов, позволяют считать его Божиим избранником.

Официальный Ватикан весьма настороженно относится к фактам появления стигматов. Обычная процедура требует, чтобы прошло некоторое время – иногда до 100 лет – со дня смерти стигматика, чтобы церковь смогла канонизировать его. Священники и медицинские эксперты, назначаемые Ватиканом, тщательно изучают каждый случай появления стигматов, принимая во внимание все детали «за» и «против». Церковь признает, что стигматы могут появляться на людях и иметь чудесную или необъяснимую природу, однако в большинстве случаев, по мнению церковных экспертов, источник появления стигматов следует искать психиатрам: многие носители стигматов обладают выраженными признаками истерии. В ряде случаев у стигматиков отмечалось наличие различных клинических синдромов, склонности к самоистязанию, экстремально низкая самооценка, граничащая с ненавистью к самому себе. Отдельную группу носителей стигматов составляют те, кто объясняют происхождение своих ран контактом с инопланетянами. Один из наиболее известных современных стигматиков, итальянец Джорджо Бонджованни, в своих рассказах преподносит слушателям причудливую смесь католицизма с уфологией и объясняет происхождение стигматов на себе встречаей с инопланетянами.

Можно легко предположить, что эти особы с нестабильной психикой сами себе наносят раны, однако стигматизм на самом деле является более сложным явлением. Дело в том, что большинство стигматиков не помнят, когда и при каких обстоятельствах у них на теле появились раны. И существуют многочисленные доказательства того, что стигматы, как их не лечи, вновь и вновь появляются на теле носителя и в тех же самых местах. Несколько экс-

периментов, проведенных доктором Марко Марнелли (Италия) с носительницей стигматов Ло Бьянко, показали, что залеченные стигматы способны многократно появляться на ее руках вновь, причем каждый раз, когда стигматы начинали проступать на ее теле, Ло Бьянко впадала в транс и видела в этом состоянии четки и крест. Уже упоминавшийся отец Пио видел в трансе самого себя. Американка Этель Чапмен приобрела стигматы в виде следов от гвоздей на ладонях, будучи в больнице, где в бессознательном состоянии видела сцену собственного распятия.

Состояние транса, в который впадают стигматики, позволило сторонникам рационального мышления выдвинуть предположение о том, что стигматы (если речь не идет о случаях намеренного ауто-травматизма) имеют психосоматическую природу. Но в среде простых верующих к носителям стигматов сохраняется отношение как к Божиим избранникам. К этому прибавляются многочисленные рассказы о способностях некоторых стигматиков к левитации, от ран других носителей стигматов якобы исходит чудесный аромат и т.д. Как правило, эти случаи имеют вполне объяснимую природу.

И светские, и церковные эксперты считают, что однозначно относиться к феномену стигматизма нельзя. Большинство стигматов имеют совершенно обыкновенное происхождение, но многие случаи стигматизма действительно невозможно объяснить рационально. Это очень сложный феномен, где сплелись и физические, и психосоматические, и сверхъестественные причины. Возможно, этот феномен когда-нибудь будет объяснен. А пока люди верят в чудо...

С.Г.

ПРОСВЕТИТЕЛИ И ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ

Л.В. Шемберко

ГРИГОРИЙ КРИЧЕВСКИЙ – С НАМИ

21 марта 2015 г. исполнилось 105 лет со дня рождения крупнейшего библиографа, специалиста в области научной библиографии, зарубежной библиографии, библиографической эвристики, историка, кандидата исторических наук Григория Григорьевича Кричевского. У современников Г.Г. Кричевского остались в памяти его профессиональное мастерство, поразительное знание мировой культуры, талант остроумного оратора. Он заботился о научном полноценном формировании справочно-библиографического фонда по общественным наукам, основателем и многолетним руководителем которого являлся. Коллеги характеризуют его как «профессионала высочайшего класса, легендарного библиографа», имя которого более четверти века носит справочно-библиографический кабинет ИНИОН.

Григорий Григорьевич в 1926 г. окончил в Москве среднюю школу с библиотечным уклоном и получил квалификацию библиотекаря массовых библиотек. Дважды безуспешно пытался поступить в Московский университет, но из-за существовавшего в те годы социального ценза для абитуриентов (Кричевский не был рабоче-крестьянского происхождения) он окончил МГУ только в 1967 г. С 1927 по 1931 г. он работал в различных библиотеках Москвы, а затем был принят в библиотеку Коммунистической академии на должность старшего научного сотрудника в сектор библиографии. В 1933–1934 гг. руководил справочной группой этого сектора, а в 1934–1936 гг. был сотрудником сектора истории. С марта 1936 г. по июнь 1938 г. Г.Г. Кричевский работал старшим библио-

графом Кабинета истории народов СССР, с июля 1938 г. по 1941 г. – главным библиографом научного кабинета библиографического источниковедения и истории библиографии Всесоюзной книжной палаты. Одновременно в разные годы он преподавал на Высших библиографических курсах ВКП, читал лекции на курсах при Государственной библиотеке СССР им. В.И. Ленина и в Научной библиотеке МГУ; преподавал историческую библиографию и источниковедение новой и новейшей истории на историческом факультете МГУ, иностранную библиографию на библиотечном факультете и на факультете повышения квалификации Московского института культуры, в ВИНТИ и Секторе специальных библиотек при БАН СССР, а также на курсах повышения квалификации сотрудников ФБОН АН СССР.

В годы Великой Отечественной войны Г.Г. Кричевский был военным переводчиком. В сентябре 1944 г. его отозвали в распоряжение АН СССР и в качестве эксперта направили в Германию. Прекрасное знание библиотечного дела, зарубежной библиографии и иностранных языков выдвинули его в число специалистов, которые должны были провести на высоком профессиональном уровне библиорепарации. Спустя годы, после образования социалистического немецкого государства Г.Г. Кричевский участвовал в торжественном возвращении всей этой литературы библиотекам ГДР. После окончания войны Григорий Григорьевич вернулся в ФБОН и возглавил сектор справочно-библиографического обслуживания, где проработал до конца жизни. Григорий Григорьевич был избран ученым секретарем Секции книги Центрального дома ученых АН СССР (с 1953 г.), являлся членом Комитета по библиографии и библиотековедению СССР по делам ЮНЕСКО (1968–1972); Библиографической комиссии Совета по вопросам библиотечной работы при Министерстве культуры СССР (1972); Секции библиотечного образования научно-методического совета при управлении учебных заведений Министерства культуры РСФСР; Терминологической комиссии «Библиография, термины и определения» (где участвовал в разработке и внедрении понятийно-терминологического аппарата по библиографоведению ГОСТ 7.0 и др.; Научного совета по информации в области общественных наук при Секции общественных наук Президиума АН СССР; редакционно-издательского совета издательства «Книга»; редакци-

онной коллегии ежегодника «Библиография советской библиографии»; редакционной коллегии сборника научных трудов «Вопросы библиографоведения».

Важно отметить, что свободное владение шестью иностранными языками, широкая историческая подготовка, доскональное знание мировой справочно-библиографической литературы определили разносторонний вклад Г.Г. Кричевского в отечественное библиографоведение. Монография «Общие библиографии зарубежных стран» (1962), а также многочисленные статьи, доклады на конгрессах, конференциях, относящиеся к анализу состояния мировой библиографии, принесли Г.Г. Кричевскому международную известность как специалисту в области зарубежной библиографии. Выступления Г.Г. Кричевского в ФБОН и ИНИОН АН СССР, в Государственной библиотеке СССР им. В.И. Ленина, во Всесоюзной государственной библиотеке иностранной литературы, в Государственной публичной исторической библиотеке, во Всесоюзной книжной палате, в Московском институте культуры, в Московском доме ученых, в Доме научно-технической пропаганды им. Ф.И. Дзержинского, в Государственной публичной библиотеке (Ленинград), в Государственной научной библиотеке АН УССР (Киев), в Германской государственной библиотеке (Берлин) всегда собирали значительную аудиторию и слушались с неослабным интересом.

Григорий Григорьевич состоял в многолетней переписке с Джоном Симмонсом (1915–2005) – крупным британским славистом, профессором и библиотекарем Оксфорда. Он был членом Оксфордского клуба книголюбов «Орден галстуконосцев», основанного Д. Симмонсом, основополагающим принципом деятельности которого является: «Через книгу – к дружбе между народами, людьми». Трудом всей жизни Григория Григорьевича можно назвать работу над библиографическим сводом «Диссертации университетов России 1805–1919 гг.: Библиографический указатель», на составление которого он потратил более 50 лет. В 1984 г. рукопись была готова к изданию, но так и не вышла в свет при жизни автора. Труд Г.Г. Кричевского был опубликован через 14 лет после его смерти.

Григорий Григорьевич Кричевский принадлежит к блестящей когорте библиографов-обществоведов, таких как К.Р. Симон,

П.Х. Кананов, И.Н. Кобленц, Л.Ф. Трофимов, Д.Д. Иванов, составляющих гордость отечественной библиографии. Он был выдающимся специалистом-новатором в области библиографии и внес существенный вклад в библиографирование диссертаций, библиографических пособий, официальных изданий, в разработку понятийного и терминологического аппарата библиографоведения.

30 января 2015 г. в огне пожара почти полностью погиб богатейший справочно-библиографический фонд ИНИОН РАН, который находился в кабинете справочно-библиографического обслуживания им. Г.Г. Кричевского. Собранный под руководством Г.Г. Кричевского справочно-библиографический фонд являлся одной из лучших коллекций подобного рода и включал в себя основной репертуар отечественной библиографической литературы и важнейшие источники иностранной библиографии.

Мы, коллеги и ученики легендарного библиографа, сделаем все от нас зависящее для восстановления уникального фонда справочно-библиографических изданий.

Андрей Ваганов

«ПРАВДА О РОССИИ»*

В 1861 г. в Париже вышла книга на русском языке, написанная князем Петром Владимировичем Долгоруковым (1817–1868). Название книги: «Правда о России, высказанная князем Петром Долгоруковым». П.В. Долгоруков – историк, публицист, ученый, исследователь русских родословных, который с 1859 г. находился в эмиграции.

Автор реферируемой статьи А. Ваганов, обладая экземпляром книги, поместил в статье фотографию обложки и титульного листа издания. Дело в том, что эта книга «ни разу не была переиздана ни в царской России, ни в советской России. Печатались какие-то кусочки из нее, цитаты – но никогда не воспроизводилось авторское название книги» (с. 11–12).

Князь Петр Владимирович Долгоруков на родине издавал либерально-конституционные газеты, в которых помещал памфлеты против самодержавия и аристократии, а также ставил под сомнение легитимность пребывания на престоле царей из династии Романовых, т.е. «принцев Голштейн-Готторпских» (с. 11).

Сам князь П.В. Долгоруков принадлежал к знатному дворянскому роду. Его дядя, князь Василий Андреевич Долгоруков (1804–1868), в разное время был военным министром, шефом жандармов, начальником тайной полиции («Третьего отделения»). По мужской линии Долгоруковы были прямыми потомками Рюриковичей с IX в. И.С. Тургенев (1818–1883) называл П.В. Долгорукова

* Ваганов А. «Правда о России» // Дилетант. – М., 2015. – № 1(37), янв. – С. 8–12.

«республиканцем-князем», а другие современники говорили о нем как о личности из верхов дворянской эмиграции и осуждали его «своеобразный протест против самодержавия» (с. 8).

За книжку об ограничении царской власти, изданную в 1843 г. в Париже, князь Петр Долгоруков был на год выслан на жительство в Вятку (1843–1844). Впоследствии он вспоминал, что «тайный, но непрерывный надзор раздражал его природную гордость, рождал в нем и качества, и недостатки заговорщика» (с. 10).

Князя П.В. Долгорукова подозревали в том, что он вместе с князем П.П. Гагариным (1789–1872) якобы сочинили анонимный пасквиль «Диплом ордена рогоносцев», который послужил причиной дуэли Пушкина с Дантесом и гибели поэта. Правда, графические экспертизы 1966 и 1975 гг. причастность Долгорукова к написанию анонимного пасквиля опровергли (с. 10).

Князь П. Долгоруков считал, что писать о России можно только русскому человеку, ибо наша страна не похожа ни на какую-либо другую страну. В своей «Правде о России» князь напоминает, что царствование в России династии Романовых начиналось и было замышлено Земским собором именно как конституционная монархия. «Ни о каком самодержавном правлении изначально не было и речи» (с. 10).

В другом месте книги П. Долгоруков фактически предлагает развернутый план буржуазно-либеральных реформ, т.е. речь идет прежде всего об отмене крепостного права и введении конституционной монархии. Князь П. Долгоруков пишет и о том, что «чиновничья орда» забрала власть в стране в свои руки и что ее владычество доведет Россию до бурного политического переворота, в котором погибнет и само правительство. Этот прогноз, как все мы знаем, сбывлся.

Князь П. Долгоруков предлагал в своей книге уменьшить число чиновников и увеличить им оклады, чтобы ликвидировать взяточничество. «Нигде не существует столько советников, как в России, и нигде Правительство не спрашивает так мало советов» (с. 12). И, наконец: «Русское правительство в настоящую минуту совершенно походит на корабль, плывущий по неизвестному океану, плывущий наудачу, по воле ветра и волн» (с. 12).

Статье А. Ваганова предпослано следующее высказывание типа эпитафия: «Как предсказать будущее России? Для этого достаточно, оказывается, честно описать ее настоящее. Потому что в России мало что меняется не то что из года в год – из века в век» (с. 8).

И.Л. Галинская

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Дмитрий Иванов

ИЗ ИСТОРИИ АНГЛИЙСКОГО ТЕАТРА*

Театр и «Театр»

В 1576 г. в Шордиче, на северной окраине Лондона, возник первый в истории современной Европы стационарный театр для публичных представлений. Его основатели актер Джеймс Бербедрж и его зять, зеленщик Джон Брейн, назвали свое детище «Театр» («Theatre»), полагая, что это слово, созвучное с латинским «theatrum» (одновременно «театр», «публика», «поприще», «сцена» и «представление»), будет вызывать античные ассоциации. Отсылка к древности была данью моде эпохи Ренессанса, поэтому фасад «Театра» был отделан под мрамор. Они не представляли, что это название станет определять вид искусства.

На родине Ренессанса, в Италии, в это же время профессиональные архитекторы и знатоки Античности возводили здания для драматических постановок. В 1545 г. Себастиан Серлио первым спроектировал такое сооружение, а в 1580 г. Андреа Палладио приступил к строительству «Олимпийского театра» в Виченце (после смерти архитектора начатое в 1584 г. закончил его сын). Итальянцы создавали театр, основанный на принципах перспективы в живописи: сцена должна была походить на картину с поражающим воображение рисованным задником, который до начала представления был скрыт занавесом от взоров публики. Именно

* *Иванов Д.* Из истории английского театра // Иностранная литература. – 2014. № 5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2014/5/iv1.html>

такой тип театра, через посредство итальянской оперы, со временем распространился по всей Европе.

Англичане ориентировались на иной способ организации сценического пространства, унаследованный от средневекового театра. Они не были знатоками Античности, но зато прекрасно знали, как подготовить зрелище для большого числа зрителей. Серлио и Палладио питали интерес к реконструкции и желали помериться силами с древними зодчими, а Бербедж и Брейн думали о прибыли. Их эксперимент оказался настолько удачным, что на протяжении следующих 40 лет в Лондоне было построено больше десятка общественных зданий, подобных «Театру», в том числе и его прямой наследник – шекспировский «Глобус».

Появление в Лондоне первого помещения, предназначенного для игры актеров, подвело своеобразную черту под теми переменами, которые шли на английской сцене со времен царствования Генриха VIII (1509–1547) – второго монарха из династии Тюдоров. В начале его правления английское общество переживало подъем, и все виды драматических постановок, сложившиеся в предыдущем столетии и даже ранее того, достигли своего расцвета.

Мистерии в средневековой Англии

Средневековый английский театр был разнообразен и доступен буквально каждому жителю острова. Спектакли были естественной частью общенародных увеселений, приуроченных к празднествам – Рождеству и связанному с ним святочному циклу, Сретению, Пасхе, Пятидесятнице, Иванову дню, Дню Всех Святых и другим. Особое место среди них занимал праздник Тела Господня, учрежденный в начале XIV в. Папой Климентом V и отмечавший чудо евхаристии (и приходившийся на 60-й день после Пасхи, т.е. по календарю того времени – на период с 4 июня по 6 июля). В Англии – особенно в северных графствах – было множество постановок грандиозных циклов «Пьес Тела Господня», где разыгрывались в лицах основные эпизоды Священной истории: от падения Люцифера до Страшного суда. В наше время эти пьесы принято называть мистериями, но само это слово, происходившее от латинского «ministerium» («служба», «занятие») или даже «ministerium sacrum» («священное действие»), широко употребля-

лось во Франции («métier» или «mystère»), а в средневековой Англии было не в ходу. Первый английский мистерияльный цикл, сведения о котором сохранились, был сыгран около 1378 г., а последние циклы шли на севере страны до первых десятилетий XVII в.

Типичный цикл состоял из отдельных эпизодов, или, как их называли, «пэджентов». Английское «pageant» происходило от латинского «pagina» («страница») и обозначало также специальную двухэтажную повозку, на которой происходило театральное действие (верхняя площадка служила сценой, а нижняя, загороженная занавесями, – помещением для труппы). В этих повозках, следовавших одна за другой по определенному маршруту, актеры в праздничный день объезжали город или округу, по несколько раз исполняя свои эпизоды перед зрителями. Соответственно зрители, стоявшие группами в условленных местах, смотрели эпизод за эпизодом, пока все они, словно страницы книги, не проходили перед глазами собравшихся. Зрелище было грандиозным, так как число пэджентов в праздничной процессии бывало весьма велико. До нашего времени сохранились четыре группы текстов. Самый крупный – Йоркский цикл – состоит из 48 пэджентов.

Каждый пэджент по традиции готовила определенная профессиональная корпорация – ремесленный цех или гильдия. Например, эпизод построения Ноева ковчега числился за корабельными плотниками; «Ной и потоп» играли моряки и рыбаки; «Поклонение волхвов» отдавали золотых дел мастерам; «Тайную вечерю» – пекарям... Поэтому ежегодное представление было еще и своеобразным состязанием цехов, которые не жалели сил, чтобы не ударить в грязь лицом. «Пьесы Тела Господня» ставили раз в году, на подготовку уходило немало времени; в изготовлении реквизита и в репетициях участвовало множество людей (среди них были и образованные клирики, руководившие работами) и нескольких сотен актеров. Среди них встречались и профессионалы, но все же основную массу исполнителей составляли любители. Представления, само собой, были бесплатными – все расходы брали на себя городские корпорации. «Пьесы Тела Господня» быстро стали своеобразным ритуалом, объединявшим всех местных жителей; в целом же они были частью того массового движения народного благочестия, которое охватило мирян многих стран Европы в XIV–XV вв. и подчас соперничало с влиянием церкви.

Наряду с мистериями в средневековой Англии большой популярностью пользовались «пьесы о святых», или «пьесы о внезапном обращении», – в современной терминологии миракли. В отличие от мистерий они не складывались в циклы. Как правило, в центре каждой пьесы стояли или легендарный святой, или популярный библейский персонаж, или даже историческое лицо, прославившееся набожностью: святой Николай, Иоанн Креститель, Богородица, апостол Павел, Мария Магдалина, святая Екатерина, Томас Беккет и т.п. Каждая пьеса была приурочена ко дню поминовения «своего» святого, включая местных, почитавшихся в том или ином соборе или аббатстве. К концу XV в. в ходу было множество пьес этого жанра как на латыни, так и на английском языке.

Эти традиционные для Англии формы средневековой драмы пришли в упадок в XVI в. Хотя в начале царствования Генриха VIII об этом еще никто не догадывался, но старый театр был обречен. На смену ему пришел театр совсем другого типа: профессиональный, коммерчески успешный, не связанный с религиозными праздниками. Светский по характеру и содержанию, он пользовался покровительством двора, но и столкнулся с серьезной оппозицией городской буржуазии.

Тюдоры против мистерий

Этот переворот в театральном деле был неизбежным следствием грандиозных исторических перемен, которые пережила Англия в XVI в. Реформация и ее социально-экономические последствия уничтожили старый театр. В то же время стремление Генриха и его наследников сравниться в блеске с лучшими европейскими дворами, а также восприимчивость гуманистически образованной части англичан к новым литературным веяниям, шедшим из Италии и других стран, придали импульс новому театру и способствовали его невиданному подъему.

После того как в начале 1530-х годов Генрих VIII стал главой англиканской церкви, религиозная, пронизанная католическими образами и идеями средневековая драма оказалась в центре политических споров того времени. Из Лондона в провинцию посыпались письма с требованиями ограничить, а лучше и вовсе запретить постановки циклов «Пьес Тела Господня» и другие представ-

ления, связанные с прежней конфессией. Это давление усилилось при сыне Генриха Эдуарде VI (правившем в 1547–1553 гг.); он, более горячий протестант, чем его отец, даже исключил праздник Тела Господня из церковного календаря. Старшая сестра Эдуарда, ревностная католичка Мария I (1553–1558), предприняла отчаянную и безнадежную попытку вернуть страну в лоно римской церкви и вновь разрешила постановку мистерий. Елизавета I (1558–1603), взойдя на трон, с успехом продолжала дело отца и брата, и к концу 1570-х годов традиция постановок мистерийальных циклов в Англии практически умерла. Но никто из Тюдоров, боровшихся с мистериями, так и не решился запретить «Пьесы Тела Господня». Видимо, опасаясь вспышки народного гнева, двор предпочитал рассылать тайные распоряжения местным властям, с которых и спрашивал по всей строгости. Известно, например, что в 1575 г. мэра Честера, сэра Джона Сэвиджа, вызвали в Лондон и бросили в Тауэр за то, что он разрешил традиционную религиозную постановку у себя в городе.

Столь пристальное внимание двора к популярной драме совершенно понятно. Средневековая культура носила преимущественно устный характер, и театр как массовое искусство устного слова имел широчайшее влияние на умы. Зрители того времени привыкли к тому, что мистерии и миракли обыгрывают религиозные сюжеты и высшие истины провозглашаются под видом бытовых ситуаций; средневековые актеры обращались к публике, окружавшей их со всех сторон, а та была приучена угадывать скрытый, символический, смысл игры. Целям католической пропаганды старая драма служила ничуть не хуже, чем иезуитские миссионеры, которых орден святого Игнатия Лойолы стал тайно засылать в Англию. Кроме того, драма, как и всякое искусство, возбуждала сильные зрительские эмоции, которыми легко было манипулировать. Это доказало восстание 1549 г.: 16 тыс. человек во главе с Робертом Кеттом осадили Норидж, и в ряды мятежников вливались зрители театральных представлений, шедших в округе. После этого Эдуард VI на два года запретил всякие театральные представления и впервые ввел цензуру: отныне все пьесы подвергались цензуре. Иными словами, каждый, кто пожелал бы в Англии XVI в. навязать широким слоям населения новую идеологию и ре-

лигию (а именно такова была цель английских реформаторов во главе с королем), должен был бросить вызов популярной драме и либо уничтожить ее, либо поставить себе на службу.

Появление профессионального театра

Исчезновение мистерий и мираблей не означало, что англичане утратили всякий интерес к театру – нет, драма по-прежнему была неотъемлемой частью развлечений королевского двора, знати и простых людей. Большим успехом пользовались хоровое пение и постановки мальчиков – учеников певческих школ, которых часто приглашали ко двору. С мальчиками в искусстве пения состязались профессиональные певцы, выступавшие при дворе, а также бродившие по провинции менестрели. При королевском дворе весьма популярны были жанр маски и другие маскарады, проходившие с большой пышностью. Латинская и английская драма в качестве упражнения в красноречии процветала в университетах и юридических корпорациях. Но особое место среди всех видов сценического искусства отводилось профессиональным актерам.

Английские драматические актеры исторически «моложе» менестрелей, из среды которых они, вероятно, вышли в начале XV в. При этом сами менестрели (существовавшие как минимум с XIII в.) – профессиональные певцы, музыканты и артисты универсального жанра: акробаты, жонглеры, фокусники, дрессировщики, фехтовальщики, декламаторы и др. – не были рады появлению конкурентов. К 1500 г. корпорации обособились и закрыли доступ для конкурентов. Это отразилось и в языке: «менестрелями» называли музыкантов, а актеров – либо сохранившимся латинским словом «гистрионы», либо – по латинскому же названию их произведений – «исполнителями интерлюдий» («interludentes», «interluders»). К этому времени уже сложилась традиция, дань которой впоследствии отдали Джеймс Бербедж, Кристофер Марло, Шекспир, Бен Джонсон и другие. Ряды актеров главным образом пополнялись выходцами из среды ремесленников и мастеровых, многие из которых, особенно во второй половине XV в., во время войны Алой и Белой розы, остались без работы.

Интерлюдии – не жанровое, а скорее родовое обозначение произведений драматического искусства второй половины XV –

первой половины XVI в. По одной версии, это короткие сценки, «игры» («ludi»), заполнявшие интервалы «между» («inter»-) переменах блюд на пиру; по другой – «игра» «между» двумя и более лицами, т.е. собственно драматические диалоги. Как бы то ни было, интерлюдиями могут считаться пьесы почти всех жанров английской драмы того времени (за исключением мистерий).

Профессиональные актеры

Сколько можно судить по сохранившимся текстам, профессиональные актеры обращались к жанру «моралите».

Традиционные моралите (в английских текстах XV–XVI вв. они упоминаются как *moral interludes*, *moral plays*) сохраняли связь со средневековым религиозным театром, но были открыты для изменений, поскольку, в отличие от мистерий и мираклей, не были привязаны к определенным событиям Священной истории и датам церковного календаря. Эти аллегорические представления, выводящие на сцену персонифицированные образы – абстрактные понятия (свойства человеческого тела и души, состояния и возрасты жизни, нравственные категории, социальные типы и т.п.), – наставляли зрителей в духе христианской этики, призывали к умеренности и покаянию. Высокоморальные по содержанию, они сохраняли тесную связь с фольклором и карнавальная стихией, включали песни, танцы, фарсовые сцены, бурлеск, непристойное шутовство и прочее. Изначально сюжет моралите сводился к борьбе добрых и злых начал за отдельную человеческую душу или человечество в целом; в этой схватке, после ряда перипетий, добрые силы неизменно торжествовали над злыми. Но во второй половине XVI в. моралите стали секуляризироваться, наполняться гражданским пафосом, говорили уже не столько о спасении души, сколько о необходимости поддерживать мир и порядок в государстве. Наконец, в число персонажей «смешанных» моралите стали включать фигуры исторического и романтического плана – тем самым открывалась дорога к английской драме эпохи Ренессанса.

Моралите или интерлюдии, входившие в репертуар профессиональных трупп тудоровской эпохи, отличались несколькими особенностями. Они были крайне неприхотливы к сценическим условиям. Поскольку актеры искали покровительства аристокра-

тов и полагали за честь считаться их слугами, то интерлюдии, как правило, ориентировались на постановки в так называемых холлах: больших залах во дворцах, домах и усадьбах тюдоровской знати (однотипной постройки по всей стране). Эти залы, предназначенные для совместной трапезы домочадцев, в том числе и слуг, а также для судебных, административных и других собраний, определили ту модель сценического пространства, которая позднее была перенесена на постоянные дворы и в стационарные елизаветинские театры. Один конец прямоугольного холла перегораживали три ширмы, оставлявшие два прохода для слуг и гостей. Хозяин дома и его близкие попадали в холл через внутренние двери, находившиеся на другом конце. Там, на помосте, вдоль дальней стены стоял хозяйский стол, а столы для гостей и слуг ставили вдоль продольных стен, оставляя середину холла пустой. Таким образом две «двери», которые вели на площадку, с трех сторон окруженную зрителями, стали неременной частью «сценографии» интерлюдий. Кроме того, именно интерлюдия приучила зрителей к отсутствию декораций – их функцию выполняли словесные указания и костюмы исполнителей.

Даже актеры, состоявшие на службе у лорда, развлекали его лишь по праздникам и большую часть года были предоставлены самим себе. Поэтому им приходилось много странствовать и выступать, чтобы заработать на жизнь. Интерлюдии были рассчитаны на ограниченное число исполнителей (если один актер мог исполнить сразу несколько ролей, это считалось достоинством пьесы) и не требовали громоздкого реквизита, так как бродячие труппы чаще всего передвигались пешком – лишь самые преуспевающие могли позволить себе роскошь разъезжать в повозке или верхом. Сценография тюдоровского холла с легкостью воспроизводилась в любом импровизированном театре: на постоялом или на церковном дворе, на городской площади или просто в чистом поле, если дело происходило за городом, достаточно было установить помост (порой это были просто доски, уложенные на козлы или бочки) и натянуть задник с двумя «дверьми». Обычно в труппе того времени было от четырех до шести человек, включая одного или двух мальчиков для исполнения женских ролей (например, постоянная труппа первого Тюдора, Генриха VII, состояла всего из

четырех актеров). В таких условиях каждый из них должен был в совершенстве владеть актерским искусством.

Контроль за актерами усиливается

Было множество трупп, странствовавших по Англии. Не все могли предъявить рекомендацию своего господина, но в первые десятилетия XVI в. это еще не было обязательно – достаточно было получить одобрение мэра и отцов города, для которых по прибытии на новое место актеры непременно давали представление. Лишь с началом Реформации двор и местные власти стали пристально следить за репертуаром профессиональных трупп и поощрять пьесы протестантского содержания. Антикатолические интерлюдии были острыми при Марии, а Елизавета потребовала, чтобы театр вообще не касался религии и политики. Тяжелый удар прежней актерской вольнице нанес закон о бродяжничестве, принятый в 1572 г., он распространялся и на актеров. Теперь труппам приходилось искать себе знатных покровителей, поэтому количество трупп уменьшилось, а центром театральной жизни и самым привлекательным местом стал Лондон.

В столице организацией королевских увеселений занималась особая придворная служба, учрежденная еще Генрихом VIII. При Елизавете она, помимо прочего, еще и следила за репертуаром столичных актеров, с тем чтобы все самое лучшее отбиралось для придворных постановок. Желая доставить королеве удовольствие, ее приближенные обзаводились собственными труппами; они же отвечали и за содержание пьес. Актеры, которых призывали ко двору несколько раз в год (пиком театральных «сезонов» были рождественские и масленичные дни), в остальное время либо выступали в столице, либо отправлялись гастролировать. Теперь актеры были привязаны к своим покровителям и играли лишь то, что получило официальное одобрение.

Помимо королевского двора, на актеров давили еще и местные власти, считавшие надзор за публичными сборищами на подведомственной им территории своей прерогативой. К актерам они относились по-разному, но неизменно требовали, чтобы те предъявляли свои лицензии и репертуар для проверки. В Лондоне городские власти были особенно строги по двум совсем разным причи-

нам. Во-первых, отцы города и двор издавна соперничали по части соблюдения своих традиционных прав. Большое количество актеров в столице было новшеством, связанным с политикой двора, и власти Лондона стремились показать, кто в городе хозяин. Поэтому они и запрещали актерам выступать в пределах городских стен. Чтобы сломить упрямство олдерменов, Елизавета в 1574 г. собственноручно выдала патент актерам – «Слугам лорда-камергера», – своей властью даровав им право играть в Лондоне. Отцы города вынуждены были это проглотить, но где только могли, продолжали чинить труппам препятствия. Столкновения на этой почве обострились в 1580–1590-х годах.

Во-вторых, лондонская городская верхушка – обитатели Сити – все больше проникалась пуританскими настроениями, а пуритане – радикальные протестанты – проповедовали скромный и богобоязненный образ жизни, поэтому светские развлечения, в том числе театр, вызывали у них стойкую неприязнь. В содержание пьес они, как правило, не вникали, их возмущали сами представления, в которых им виделась бесовская забава. Пуритане считали, что театры отвлекают людей от посещения церкви и других праведных дел, насаждают пороки, приучают к безделью, развращают молодежь и в целом угрожают общественному благополучию. «Война» против театров со стороны пуританских кругов Лондона была упорной и длительной; актеры не оставались в долгу: на лондонской сцене того времени пуритане всегда фигурировали как сатирические персонажи.

Популярность театров

Однако большинство лондонцев составляли отнюдь не пуритане. Вчерашние сельские жители жаждали развлечений. Простые горожане охотно посещали выступления актеров, игравших в тавернах и на постоялых дворах, где со зрителей брали входную плату. Эти импровизированные театры располагались за пределами Сити, куда не могла дотянуться рука городской администрации, и продолжали служить сценической площадкой даже после появления стационарных театров. Актеры – «Слуги лорда-камергера», первыми задумавшиеся о постоянном месте для выступлений, тоже неслучайно выбрали Шордич, северную окраину

Лондона, чтобы поставить там свой «Театр». Вскоре рядом возникло второе подобное заведение – «Куртина». А затем центром городских развлечений стал южный берег Темзы – районы Саут-Йорк и Банксайд. Они были удобны, так как располагались довольно близко к центру, кроме того, там было много увеселительных заведений, в том числе и несколько стационарных театров, включая «Глобус». Любопытно, что внешняя форма этих «домов для представлений» («playhouses»), знаменитое «круглое О», была позаимствована, по-видимому, у загонов для травли зверей.

Сам облик елизаветинского театра (сперва общедоступного, открытого, а потом частного, закрытого) и его репертуар возникли в ответ на массовый спрос, сложившийся в Лондоне в последней четверти XVI в. Уникальность ситуации заключалась в том, что «социальный заказ» формировался буквально всеми слоями английского общества: от королевы и ее двора до подмастерьев, матросов и обитателей Банксайда. Традиция играть интерлюдии в холлах в присутствии как знатного лорда, так и последнего из его слуг лишь способствовала подобному смешению сословий (привычка получать свою долю от господских развлечений была так сильна, что челядинцы-«безбилетники» всеми возможными способами пытались проникнуть даже в королевский дворец, когда туда приглашали актеров). При этом сами актеры уже не были слугами в старом, средневековом, смысле слова – лучшие из них были материально независимы, а их ремесло, особенно в эпоху стационарных театров, стало приносить серьезный доход.

«Слуги лорда-камергера», бывшая труппа графа Лестера, членом которой Шекспир стал в 1594 г., представляла собой товарищество на паях. Шекспир, владевший десятой долей общего предприятия, начиная с середины 1590-х годов зарабатывал около 200 фунтов стерлингов в год – это были большие деньги, позволившие ему, помимо прочего, приобрести дворянский герб для своей семьи.

Читатели, зрители и драматурги

Профессионализация театральной деятельности, бурный рост театров и рост зрительского интереса, возросшие требования к актерам и их репертуару, острая конкуренция в их среде – все это

весьма способствовало развитию драматургии, которая буквально за десятилетие, в 1580-е годы, совершила скачок от средневековых по духу моралите и интерлюдий к современным комедиям и трагедиям. Это произошло благодаря двум обстоятельствам. Во-первых, во второй половине века заметно расширился кругозор английских читателей – помимо традиционных средневековых куртуазных поэм и рыцарских романов, как английских, так и французских, а также классических авторов (которых в это время активно переводили на английский язык), в обиход вошли оригинальные и переводные итальянские новеллы и комедии, изображавшие мир современных горожан с его духом светской культуры и свободными отношениями между людьми.

Неслучайно англичан-переводчиков того времени сравнивают с испанскими конкистадорами, набросившимися на сокровища Перу. Они тоже чувствовали себя первопроходцами, попавшими в неизведанные земли, которые предстояло покорить и освоить. Как правило, переводили они очень небрежно и неточно, зачастую не с оригинала: тексты попадали к ним из вторых, а то и третьих рук, но главное, чего добивались переводчики, – это чтобы иноязычный автор, даже античный, выглядел словно прирожденный англичанин. Молодая английская книжность жадно поглощала все: классические сочинения древних, латинские трактаты гуманистов, итальянские и испанские стихи и прозу, памфлеты и проповеди немецких, голландских, швейцарских, французских реформаторов и мыслителей. Хотя первый печатный пресс в Англии появился еще в конце XV в. и сто лет спустя книги и брошюры имели широкий доступ в Лондоне и провинции, многие сочинения по-прежнему ходили в рукописях, в том числе и переводные.

Список иноязычных произведений, послуживших источником вдохновения и сюжетов для английских драматургов последней четверти XVI – начала XVII в., очень велик: английская литература тогда еще была не самостоятельна и очень зависела от переводной.

Английские писатели и сами уже сочиняли на новый лад. Так, появление в 1591 г. цикла сонетов Сидни «Астрофил и Стелла» привело к настоящему «сонетному буму» среди англичан, культуре лирики в духе Петрарки. В этих книжных источниках английские драматурги черпали вдохновение и искали образцы новых сюже-

тов, композиционных ходов и психологических мотивировок; те же книги воспитывали и вкус их зрителей.

К тому же в самой Англии стали заметны первые плоды системы образования, основанной на принципах ренессансного гуманизма. Благодаря появлению публичных и частных школ, большей открытости университетов, введению в программы обучения светских предметов и текстов выросло целое поколение людей, получивших хорошую мировоззренческую и риторическую подготовку, умевших остроумно рассуждать и изящно выражать свои мысли. Представители именно этого поколения, так называемые «университетские умы» – Лили, Роберт Грин, Джон Пиль, Томас Нэш, Томас Лодж, Кристофер Марло и другие – пришли в лондонские театры в 1580-е годы, стремясь приспособить старую драму к новым вкусам, утвердить новые жанры и стилистические образцы (сценография и приемы актерской игры тогда еще оставались прежними, унаследованными от интерлюдий). Эти драматурги подстраивались под требования новой театральной аудитории в той же мере, в какой и формировали ее.

Делать это было нетрудно, так как среди зрителей было немало по-настоящему образованных людей. Соответствующую подготовку тогда уже давали грамматические школы, где учеников обучали английскому, латыни и риторике. Доступ в школы – бесплатный и за плату – был открыт как для выходцев из столичной и провинциальной бюргерской верхушки (к ней принадлежал, например, отец Уильяма Шекспира, Джон Шекспир), так и для детей простых ремесленников (отец Марло был сапожником из Кентербери, отец Бена Джонсона – лондонским каменщиком). Грамматические школы, открывшиеся при Елизавете вместо прежних католических, давали преимущественно светское образование. Учеба по-прежнему держалась на зубрежке, подкрепляемой розгами, но в ходу уже были и новые педагогические приемы, так что при известной склонности и усидчивости даже мальчик из семьи скромного достатка мог поднатореть в латинских классиках не хуже университетского выпускника. Хорошо известно, например, что Новая королевская школа в Стратфорде-на-Эйвоне, которую должен был посещать юный Шекспир, относилась к числу лучших в своем роде. Согласно дошедшим до нас документам, в ней преподавали выпускники Оксфорда, обладатели ученых степеней, получавшие

весьма высокое жалование. Неудивительно, что вчерашние школяры не только основательно знали Плавта и Теренция, но порой и сами готовы были вступить на поприще актеров и драматургов.

Когда о своих авторских амбициях заявили люди без оксфордского или кембриджского диплома, например, Томас Кид и Шекспир, «университетские умы» оскорбились и попытались язвительной сатирой сразить «выскочек», но было уже поздно: елизаветинская драма, не удержавшись в богемном кружке писателей-гуманистов, попала в руки одаренных, в достаточной мере образованных, обладавших широким кругозором и, главное, коммерчески предприимчивых людей, как правило, выходцев из низов, которые создали новую профессию, превратили ее в дело жизни и довели до совершенства.

Расцвет и закат елизаветинского театра

Конкуренция среди драматургов того времени была делом обычным. По подсчетам современных ученых, за несколько десятков лет, прошедших с 1576 г., когда был построен «Театр», до того как в 1623 г. появилось Первое фолио Шекспира, для английской сцены было написано около 800 пьес, причем не только многие названия пьес, но и тексты. Лондонский и провинциальный зритель постоянно требовал новинок. Поэтому драматурги, как правило, трудились в спешке, зачастую не в одиночку, а целой «бригадой» писали текст к очередной премьере. Много ценных сведений об этом можно почерпнуть из сохранившегося «Дневника» театрального антрепренера Филипа Хенсло. Человек, далекий от высокого искусства, он превратил театральное дело в бизнес и, как всякий бизнесмен, вел учет своим доходам и расходам. За период с 1592 по 1609 г. Хенсло прибегал к услугам 27 драматургов и выпустил на сцену 89 пьес; из них только 34 были написаны одним автором, а остальные — как минимум двумя. Драматурги порой работали параллельно над отдельными сценами одной и той же пьесы, причем с ними расплачивались за отдельные «листы» — не всегда такой драматург-поденщик точно представлял себе, для какого именно произведения трудится. Иногда количество «рук» было еще больше — на подготовку полноценного текста в этом случае могло уйти около недели.

Занимательные сюжеты ценились очень высоко, и драматурги старались разыскать их, где только можно, перечитывая горы литературы – старой и современной, местной и переводной. Если нового сюжета не находилось, смело брались за уже известный (современных представлений о плагиате и, соответственно, об авторском праве тогда не существовало), перелицовывая его на новый лад. Самые популярные сюжеты имели хождение в нескольких вариантах – достаточно вспомнить анонимного «Гамлета», предшествовавшего шекспировскому. Сам Шекспир почти никогда не выдумывал сюжеты для пьес, обращаясь к нескольким зарекомендовавшим себя источникам: классической комедии, «Жизнеописаниям» Плутарха, «Метаморфозам» Овидия, поэмам Чосера, сборникам итальянских новелл и комедий, современным английским и переводным романам, английским и шотландским историческим хроникам, творчеству своих предшественников по сцене. Подсчитано, что Шекспир, написавший 36 или 37 пьес примерно за 25 лет работы в театре, в среднем каждые год-два сочинял по две пьесы. Кроме того, известно, что он не чурался и совместного творчества: так, единственный известный нам образец его почерка (за исключением собственноручных подписей) находят в рукописи пьесы «Сэр Томас Мор», записанной пятью разными почерками. В последнее время шекспироведы склонны все больше расширять «канон» великого драматурга за счет пьес, в которых он, быть может, участвовал как соавтор. К ним относятся, например, «Испанская трагедия» Томаса Кида и такие анонимные произведения, как историческая хроника «Эдуард III», трагедия «Арден из Фавершема» и комедия «Муседор».

Подобные разыскания, при всей их гипотетичности, сближают Шекспира с образом типичного драматурга Елизаветинской эпохи. Такой драматург пишет много и быстро, подчас в одиночку, подчас в соавторстве, иногда – по одной-две пьесы в год, а иногда – по пять и больше. При этом он заимствует целые сюжеты и отдельные сюжетные линии из любых источников, до которых может дотянуться, не пренебрегая перелицовкой старых пьес; не заботится о литературной судьбе своих творений, а рассматривает их как некий вклад в общее дело – спектакль в общедоступном или закрытом театре, поставленный силами относительно небольшой труппы актеров, взрослых либо мальчиков-певчих. Рассчитывает

ли он, как Шекспир, на свою долю в общей прибыли или, подобно «подопечным» Хенсло, получает сдельную плату, он считает себя не поэтом, а литератором-ремесленником и в первую очередь думает о прибыли. Среди его созданий много «проходных» пьес, способных привлечь внимание зрителей лишь на краткий срок, но есть и шедевры, пользовавшиеся неизменной славой. Такой типичный драматург эпохи пишет также во всех принятых в то время жанрах и, быть может самое главное, активно их формирует, соединяя актерские и драматургические приемы средневековой сцены с новым содержанием и современными сюжетами.

Таким образом, профессиональный елизаветинский театр (временем его расцвета обычно считаются 1580–1620-е годы) возник в результате сочетания и взаимовлияния множества факторов, не только собственно драматургического или литературного характера, но и религиозных, социальных, политических, экономических. Уникальность английской драмы состоит в том, что в Средние века она была неотъемлемой частью жизни всех слоев общества, а впоследствии, по мере того как менялось само общество, трансформировалась вместе с ним. Несмотря на то что ренессансную культуру принято противопоставлять средневековой как преимущественно светскую – преимущественно религиозной, елизаветинская драма, при всем своем интересе к новым жанрам, темам и граням человеческой личности, не теряла связи с импульсами, шедшими из XV, даже XIV в. Она по-прежнему питала живой интерес к религиозно-нравственному началу, стремилась к утверждению принципов божественной справедливости, верила в неизменно обновляющую силу природы. Все это вместе с острым любопытством к национальному прошлому, заморской экзотике и утонченной современной культуре придало елизаветинскому театру невиданную ранее художественную силу.

Расцвет этот был недолог – уже в последние годы царствования Елизаветы выявились будущие противоречия, грозившие расколом английского общества. Пуритане, ранее довольствовавшиеся ролью религиозного меньшинства, при монархах из новой династии Стюартов стали грозной силой, которая в конце концов бросила вызов королю. Религиозные и политические разногласия стали слишком острыми, чтобы театр, находившийся под пристальным взглядом королевской цензуры и давлением пуритан, мог

стать дискуссионной площадкой. У драмы оставалось два пути: либо погрузиться в академизм, устремившись к поиску «вечных» классических форм искусства (к чему, например, тяготели Бен Джонсон и его подражатели), либо сделать ставку на зрелищность, пожертвовав глубиной (как поступали, скажем, преемники Шекспира в «Глобусе» – Джон Флетчер и Фрэнсис Бомонт). Второе означало, что спектакль превращался, выражаясь современным языком, в шоу, а театр – в мюзик-холл; именно в таком состоянии и пребывали немногие оставшиеся лондонские театры, когда в 1642 г. пуритане, взявшие в свои руки власть в Лондоне, запретили театральные выступления. Но к тому времени от традиций елизаветинской – прежде всего шекспировской – драмы уже практически ничего не оставалось.

С.Г.

А. Степанов

ИСТОРИЯ ОБЪЯВЛЕНИЙ: ГАЗЕТНАЯ РЕКЛАМА В РОССИИ XVIII–XX ВВ.*

Реклама есть часть культуры. «Во все времена она формировала духовные потребности человека, пропагандировала тот или иной стиль жизни, диктовала нормы поведения» (с. 5).

Первое объявление коммерческого характера появилось в приложении к № 12 петровских «Ведомостей» от 31 мая 1710 г. Здесь давался перечень 15 книг, напечатанных только что введенным гражданским шрифтом.

В «Санкт-Петербургских ведомостях», пришедших на смену петровским «Ведомостям», наряду с правительственными объявлениями появились объявления, печатаемые на коммерческой основе, прежде всего в рубриках «Продажи» и «Подряды». В середине XVIII в. объявления по объему сравнивались с информационными материалами (с. 13).

В «Московских ведомостях», основанных в 1756 г., видное место заняла реклама купеческих корпораций, найма работников, предложения услуг со стороны медиков, гувернеров, модисток. В первые десятилетия XIX в. реклама появилась и в провинциальных газетах.

В дореформенный период существовала государственная монополия на рекламные объявления. Ф. Булгарин, издатель единственной крупной частной газеты «Северная пчела», обходил этот

* *Степанов А.А.* История объявлений: Газетная реклама в России XVIII–XX вв. – СПб.: РИАЛ – ПРОНТО, 2014. – 160 с.

закон при помощи скрытой рекламы. «Можно считать, что Булгарин – основоположник этого метода в России» (с. 22).

В 1860-е годы начинается эра рекламы в прессе. Государственная монополия на рекламные объявления была упразднена. В 1865 г. создается первое русское рекламное агентство. Появилась банковская реклама, реклама страховых компаний и железных дорог. Рекламные объявления служили неистощимым источником для сатириков и юмористов от Н.И. Новикова до Чехова.

В 1880-е годы реклама вышла на первую полосу крупных газет. При верстке ей отдаются лучшие места. «Руководство для типографщиков» (1874) указывало: «Чтобы определить пространство для литературной части, нужно сначала сверстать объявления и сообразно оставшемуся месту прибавить или убавить статьи» (с. 57).

На рубеже XIX–XX вв. реклама внедряет в массовое сознание новинки технического прогресса: электричество, телефон, граммофон, автомобиль, кинематограф, а также такие новинки нового образа жизни, как детское питание. Реклама моды становится массовой, даже в деревне начинают отказываться от традиционной одежды.

Впервые начинают публиковаться брачные объявления, а с 1906 г. выходит специальная «Брачная газета». С конца XIX в. появляется также реклама контрацептивов.

Появились так называемые беллетристические объявления, т.е. краткие занимательные рассказы, ненавязчиво рекламирующие то или иное торговое заведение или товар. Не редкостью была и стихотворная реклама. Впервые в рекламе стал широко использоваться юмор – правда, только в «бульварной» печати.

С конца XIX в. рекламные агентства становятся неотъемлемой частью функционирования рекламы. Тогда же в России зарождается собственная теория рекламы. Виднейшим ее представителем был Н. Плиский, автор книги «Реклама, ее значение, происхождение и история» (1894).

К.В. Душенко

В.А. Суковатая, Е.Г. Фисун

ЖЕНСКИЕ ТЕЛА И ИМПЕРСКИЕ ФАНТАЗИИ: ГАРЕМ КАК ТЕРРИТОРИЯ ВОСТОЧНОГО ДРУГОГО*

В современном массовом сознании гарем представляет собой важный элемент европейских представлений о восточной культуре, репрезентирующий ее фундаментальное отличие от культуры европейской, христианской, и прежде всего – противопоставление «мужской» публичности и «женской» домификации (отсутствие публичного статуса). Гарем как форма наиболее выраженной демаркации пространства на «мужское» и «женское» представляет определенную загадочность для внешнего наблюдателя, не вовлеченного в интимное (приватное) понимание восточной культуры.

Если образы типичной восточной маскулинности имеют в европейском визуальном сознании очевидные аллегории с турецким ятаганом, бешено мчащимся арабским скакуном, ситуациями охоты на тигров или львов (что зафиксировано в образах западноевропейской живописи XIX в.) и репрезентируют категории открытости, страстности, натиска, активности, то восточная женственность скрыта и даже утаена от внешнего наблюдателя, помещена в некую «складку» культуры, проникновение в которую для среднего европейца практически невозможно. Гарем и по сей день остается для европейцев и американцев пространством культурного фантазирования, заменяющим знание и понимание.

Тема гарема охотно эксплуатировалась как великими композиторами XVIII и XIX вв. (оперы Моцарта «Похищение из сераля»

* Суковатая В.А., Фисун Е.Г. Женские тела и имперские фантазии: Гарем как территория восточного другого // Лабиринт: Журнал социально-гуманитарных исследований. – 2014. – № 5. – Режим доступа: <http://journal-labirint.com>

и Россини «Итальянка в Алжире»), так и современной массовой культурой, например, в турецком сериале «Великолепный век». После работ М. Фуко и Э. Саида изучение гарема активизируется в феминистской и постколониальной критике: принципиальным становится тезис о том, что жизнь женщины в восточном гареме – это пространство социального бесправия, невозможности самовыражения, а также сексуального рабства. Однако, как замечают ряд историков Востока, гарем в некоторых странах это еще и способ выживания для девушек из беднейших семей, а также система ведения домашнего хозяйства, в котором установлен круг обязанностей для каждой обитательницы. Таким образом, гарем как «скрытое» пространство восточной культуры и как способ производства гендерных идентичностей до сих пор представляет спорный, сложный, неоднозначный феномен, требующий аккуратного изучения.

Визуальные образы гаремов были широко представлены в западноевропейской живописи XIX в., прежде всего французов, итальянцев, англичан, которые и создали экзотические и кинематографически яркие «сценки из гарема», вошедшие в иконографию современной массовой культуры на правах «аутентичных». В действительности ни один европейский художник не мог быть допущен на территорию гарема. Большинство из картин «о гареме» опираются на восприятие художником открытой части восточных дворцов и городского пространства и проецирование своих знаний на «закрытую» часть дома.

Гендерный, географический, имперский и национальный дискурсы существуют не изолированно друг от друга, а взаимопроникают и поддерживают друг друга. То, что тело (а особенно – женское тело) может символизировать определенные пространства, национальные территории и географические объекты, было замечено в глубокой древности. Колониальная экспансия становится не только основой экономического базиса европейских империй, но и формой общественного сознания. Окраинные «цветные» территории понимались как женское начало. «Именно женское тело <...> лежит на пересечении территории, расы и гендера, связывая их между собой и являясь идеальным резервуаром для воплощения колониальных фантазий европейского мужчины».

Мотивы гендера и сексуальности становятся центральными в репрезентации отношений империи и колоний в литературе XIX в. Но если в литературных произведениях взаимосвязь гендера, сексуальности и территориальной экспансии не всегда артикулируется прямо, то западноевропейская живопись в этом отношении более откровенна. «Именно необходимость морального обоснования имперских амбиций Западной Европы и доминации маскулинного субъекта над женским телом колоний стимулировала, на наш взгляд, развитие ориентализма как направления в искусстве XIX века, а также актуализацию определенных жанров ориентализма».

Наиболее распространенные «гаремные» сюжеты – гаремные танцовщицы; гаремные развлечения наложниц; гаремные свидания с султаном; покупки гаремных красавиц и базарные торги за женское тело; гаремные бани; гаремные курения; гаремные куртизанки. Куртизанка, наложница, обнаженная купальщица, танцовщица символизировали одну из форм восточного хронотопа «разврата».

Если в изображении женщин собственных наций все более широкую популярность получают образы женщин, стремящихся к трудовой и эмоциональной эмансипации: артистки, балерины, «городские барышни», «профессиональные женщины», то в образах восточных женщин художники воспроизводили женские роли, которые осуждались в Европе и которые отражали сексуальные фантазии европейских мужчин: куртизанки, наложницы, нимфоманки. «Гаремные женщины удовлетворяют гендерную “ностальгию” Европы».

Изображение обнаженных женщин у Энгра подчеркивает противопоставление «цивилизованной» Европы и «распущенного» Востока, ведь в европейском сознании гаремные женщины ассоциировались с европейскими куртизанками и проститутками. Кроме того, изображение гаремных вожделений в ориентализме XIX в. – это визуализация «маскулинной гегемонии» Запада.

«Невольничий рынок» – один из центральных сюжетов гаремной живописи. При этом нередко здесь изображалась продажа не черных или восточных невольниц, а белых женщин, попавших в плен к пиратам. В этих сценах Восток представлен врагом Европы, наносящий удар по основам европейской морали. Художники охотно изображали жестокость туземцев в обращении с европей-

скими женщинами, но не по отношению к «своим» (восточным) женщинам. Восток представлен как территория антигуманности.

В образах «гаремных курений», где главными объектами изображения выступают одалиски с разгорающимся кальяном, западноевропейские ориенталисты «удвоили» масштабы «мужского удовольствия»: восточные красавицы не только эротически соблазняют «мужской взгляд», но и будят в мужчине стремление насытить себя нелегальными удовольствиями, наслаждением иллюзиями, миром грез.

В образах «восточного гарема» западноевропейскими живописцами были продемонстрированы фобии Европы XIX в.: сопротивление женской эмансипации (в сюжетах гаремного быта), боязнь этнокультурной ассимиляции с Востоком (в сюжетах продаж «белых женщин»), необходимость морального оправдания экспансии (в сюжетах гаремных страстей). В образах «восточного гарема» европейская идеология империализма эротизируется, утверждается превосходство европейской, «белой» гендерной политики.

Восток в живописи XIX в. представлял своего рода зеркало, в котором живописцы фиксировали эгоцентризм, индивидуализм западного субъекта, его социальные и сексуальные страхи. «Путем визуализаций гарема территория “Востока” в западноевропейской культуре мифологизируется, превращаясь из географического пространства в визуальную метафору».

К.В. Душенко

А. Мещеряков

МОДЕРНИЗАЦИЯ ЯПОНИИ: УСКОРЕНИЕ ТЕЛА*

В традиционной Японии понятие движения обладало низким статусом. Если говорить об обществе и государстве, то в качестве идеала выступала глубокая древность, где общественные отношения навсегда пребывали в гармоничном, упорядоченном и принципиально не улучшаемом состоянии. Поэтому предпринимаемые время от времени реформы ставили своей целью не развитие, а возврат к нормам прежнего времени, главной из которых считалась строгая иерархия – государственная, социальная, семейная. Понятие прогресса отсутствовало. Движение считалось признаком низкого социального статуса.

Важнейшим элементом «стратегии неподвижности» являлась «иммобилизация тела». Наиболее яркий пример представляла собой фигура императора. Он считался земным воплощением «неподвижной» Полярной звезды, вокруг которой водят хоровод другие небесные тела – лояльные подданные. Отношения государя и подданного «клонировались» на всех социальных уровнях: вступая в контакт с подчиненными, человек более высокого статуса всегда занимал неподвижное положение – он сидит, к нему приближаются. Такие же порядки культивировались и в семье во главе с отцом-патриархом. Сестры подчиняются и оказывают почтение братьям, младшая сестра – старшей, младший брат – старшему.

Император практически никогда не покидал по своей воле пределы дворцового комплекса. Трудно представить, но почти ни-

* Мещеряков А. Модернизация Японии: Ускорение тела // Отечественные записки. – 2014. – № 2 (59). – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/oz/2014/2/18m-pr.html>

кто из действующих японских императоров не видел моря, которое окружает страну со всех сторон – столичный Киото располагался в 50 километрах от побережья.

Одежды высокопоставленных особ волочились по полу и лишали возможности быстрого перемещения. Это автоматически предотвращало порывистость движений, что считалось нарушением церемониальности. То же самое касается и обуви без задников, которая непригодна для быстрой ходьбы или бега. Считалось, что назначением одежды и обуви является вовсе не удобство, а сокрытие тела, ног и ступней – правила этикета требовали, чтобы тело было максимально изолировано от посторонних взглядов.

Высокопоставленные особы никогда не восседали на коня, не пользовались колесными экипажами, предпочитая тряский паланкин, скорость которого не превышала 20 км в день. В качестве доказательства безумия императора Кадзан (984–986) средневековое сочинение «Великое зеркало» приводит тот факт, что государь вознамерился сесть на коня.

Подавляющее большинство японских классических стихов о природе написаны вовсе не в результате вылазок на природу, а вследствие сидячего любования крошечным садом с открытой веранды своего дома. Портрет высокопоставленного лица – это всегда изображение полностью задрапированного в одежды человека, неподвижно сидящего на циновках.

Этикетное поведение закреплялось на уровне медицинских представлений, которые рекомендовали чрезвычайно умеренную физическую активность. Полагали, что функционирование организма обеспечивается «правильным» циркулированием невидимой энергии *ки*. Поскольку считалось, что утечка *ки* в пространство происходит из телесных отверстий, то эти «врата» следует держать по возможности затворенными.

В связи с этим нужно держать рот закрытым (т.е. держать язык за зубами), глаза полузакрытыми (старикам советовали вообще не открывать глаз без надобности), беречься чересчур частых испражнений, избегать излишне интенсивной половой жизни и других физических нагрузок, сопровождавшихся выделением пота. Для удержания *ки* были разработаны специальные методики, включавшие в себя комплексы дыхательных упражнений, рассчитанных на выработку «медленного» дыхания (вдох через нос, вы-

дох – через рот). Брызгание слюной также воспринималось как утечка *ки*. То есть гипертрофированное проявление эмоций квалифицировалось не только как соблюдение приличий, но и как средство для поддержания здоровья. Совпадение медицинских и этикетных норм имело важное поведенческое последствие: даже находясь в полном одиночестве, человек должен был соблюдать этикетные правила.

Неудивительно, что при таком подходе те немногие европейцы, с которыми приходилось иметь дело японцам, казались им людьми второго сорта: их неумеренная жестикуляция, повышенная эмоциональность в выражении чувств, громкая речь и громкий смех, привычка быстро ходить квалифицировались как суетливость, недостойная благородного человека. А потому принятое в начале XVII в. решение о закрытии Японии для въезда и выезда выглядело полностью оправданным: от Запада можно ожидать лишь разлагающего влияния на чистоту японских нравов.

Однако европейцы все же заставили Японию открыть свои порты для иноземных кораблей и торговли. Главным аргументом выступили корабельные пушки – самурайские мечи оказались против них бессильны. Особенно усердствовали американцы. В страну хлынул поток западной культуры. Пока Япония вела автаркическое существование, идеал неподвижности прекрасно работал на укрепление внутреннего социального мира – в течение двух с половиной веков Япония не знала усобиц и мятежей. Однако теперь стало ясно: столкновение неподвижной Японии с динамичным Западом грозит превращением страны в колонию. Осознание того, что сёгунат Токугава не может обеспечить защиту страны от ее порабощения, приводит к его упразднению в 1868 г. Если раньше считалось, что долговременное отсутствие контактов с внешним миром избавило Японию от многих бедствий – международных конфликтов, войн, революций, эпидемий, то теперь стали полагать, что изоляция Японии привела к ее отсталости и полной неконкурентоспособности во всех областях.

В правительственных документах стала подчеркиваться необходимость отказа от прежних форм пассивного поведения, которые являлись проявлением нездорового образа жизни.

С воцарением императора Мэйдзи (1867) начались широкомасштабные преобразования. Чтобы преодолеть изоляцию и от-

сталость, следовало, в частности, развивать средства транспорта. Страна стремительно покрывается сетью железных дорог, развивается современное судостроение, японские судоходные компании успешно вступают в международную конкуренцию. Художники периода Мэйдзи с маниакальной настойчивостью стали изображать транспортные средства и людей, которые находятся в постоянном движении. Пароходы, конные экипажи и просто коляски рикш – постоянные объекты художественного творчества того времени.

Раньше император постоянно пребывал в своем дворце. Теперь же он колесил по стране – сначала в паланкине, а потом на корабле, железной дороге, в конном экипаже. Японцев призывают к более активной деятельности, к занятиям физкультурой и спортом. Горожанам и представителям элиты предлагалось оторваться от книжных и иных пассивных занятий и придать своему поведению больше динамизма, поскольку именно он и обеспечивает прогресс на Западе. Специально подчеркивалось, что это требование не распространяется на крестьян (т.е. на подавляющее большинство населения), поскольку их трудовая жизнь и так полна движения. Согласно имеющимся данным, реформированию подлежало тело и поведение 16% японцев, т.е. 5–6 млн горожан (население страны составляло чуть более 30 млн). Однако именно эти люди были элитой, т.е. лицом японского общества. Именно представители элиты вводят моду на европейскую одежду и облик. Именно они начинают первыми отращивать бороду и усы.

Традиционные медицинско-гигиенические представления предаются анафеме, полным ходом идет подготовка врачей, образованных на западный манер. Гигиенисты настойчиво рекомендовали японцам пересест с циновок-татами на стулья – от сиденья на полу, утверждали они, происходит искривление позвоночника и, значит, уменьшение роста. Утверждалось, что постоянное сидение на пятках приводит к искривлению ног, пониженному тону мышц и застою в кровообращении, в силу чего японцы оказываются мало способными к стремительному передвижению. В связи с этим предлагалось решительно изменить церемониальное поведение японцев, для которого характерна сидячая поза.

В условиях, когда пропаганда двигательной активности стала составлять существенную часть правительственной политики,

японцы обнаружили большую восприимчивость к западному опыту по воспитанию динамичного тела. В качестве составной части здорового и динамичного образа жизни стал преподноситься горный туризм. Предлагался и более простой способ телесных упражнений. В традиционной Японии практически отсутствовало понятие моциона. В Японии существовало изощренное садово-парковое искусство, но разбитые по его принципам крошечные сады служили вовсе не местом для моциона – ступать на территорию сада обычно запрещалось. В этом «стерильном» пространстве полагалось предаваться размышлениям о бренности сущего.

Первый публичный парк, приспособленный для пеших прогулок, был открыт в 1876 г. в Токио. Одной из целей его создания было повышение двигательной активности горожан на европейский лад. Вслед за этим публичные парки стали появляться по всей стране.

Япония стремительно развивалась и добивалась видимых успехов в военной области (победы в войнах с Китаем и Россией), в экономике и образовании. Фундаментом этих успехов стало решительное изменение телесного поведения японца. По многим параметрам Япония вплотную приблизилась к Западу или даже обогнала его. Японцы сумели оторваться от пола, они распрямились, встали в полный рост, поверили в себя и отправились завоевывать мир.

Т.А. Фетисова

А. Мещеряков

ТРАДИЦИОННАЯ ЯПОНИЯ: ОБЯЗАННОСТИ ВЗРОСЛЫХ И РАДОСТИ СТАРЦЕВ*

После долгих междоусобных войн режим сёгунов Токугава (1603–1867) сумел обеспечить длительный мир, что радикально сказалось на общем восприятии жизни. В качестве официальной идеологии жизнеотвергающий буддизм сменило конфуцианство с его жизнеутверждающими установками.

Главным объектом конфуцианского культа были духи предков, что предполагало культ старости. В традиционной Японии не отягощенная болезнями старость понималась как самое время жизни. Но путь к старости лежал через детство, юность, молодость и зрелость.

Жизнь японца в традиционном обществе членилась на несколько этапов. Каждый из них считался необходимым условием полноценного бытия. Перед тем как стать взрослым, ребенок проходил несколько возрастных этапов. До семи лет он вел вполне привольный образ жизни, предаваясь играм. На его поведение накладывалось крайне мало ограничений. Но после достижения семилетнего возраста начиналась подготовка к взрослой жизни. Среди самурайства и горожан главная цель такой подготовки заключалась в обучении церемониальности (рэй), с помощью которой поддерживалась строгая социальная иерархия. Церемониальные нормы предписывали человеку «правильное» телесное и речевое

* Мещеряков А. Традиционная Япония: Обязанности взрослых и радости старцев // Интелрос. – 2014. – № 5. – Режим доступа: <http://www.intelros.ru/readroom/otechestvennye-zapiski/o5-2014/print:page,1,24875-tradicionnaya-yaponiya-obyezannosti-vzroslyh-i-radosti-starcev/html>

поведение во взрослом обществе. Эти регламентации охватывали все стороны публичного поведения.

Воспитатель должен был научить ребенка его месту в социуме, где есть отец и мать, старшие братья, сестры, дядья и тетки, старшие по возрасту, которым надлежит беспрекословно повиноваться и служить. Эти церемониально-этикетные нормы закрепляли социальную иерархию, формулировали нормы общения и таким образом препятствовали генерированию непредсказуемых событий, т.е. выступали в качестве своеобразного «замедлителя» истории.

Переход подростка во взрослое состояние происходил в возрасте 13–15 лет. Детали церемонии посвящения во взрослые могли различаться в зависимости от местности и социального статуса, но во всех случаях смысл оставался неизменным: переход в половозрелое состояние и готовность исполнять профессиональные обязанности.

Если к исполнению профессиональных обязательств приступали сразу же после посвящения во взрослые, то возраст вступления в брак имел тенденцию к повышению. Это был защитный механизм против перенаселения. В XVIII–XIX вв. население страны стабилизировалось на уровне 32–33 млн человек – больше японская земля не могла прокормить. Другими средствами по ограничению рождаемости служили уход в монахи, запрет на браки младших сыновей, инфантицид. В середине периода Токугава брачный возраст составлял для мужчин 24–25 лет. До этого времени физиологические потребности молодежи в значительной степени удовлетворялись за счет широко развитой сети публичных домов. Семья воспитывала в среднем двух-трех детей.

Помимо деторождения и трудовой деятельности другой обязанностью взрослого человека оставалась забота о родителях и беспрекословное подчинение им. Считалось, что не только имущество семьи принадлежит родителям, но и собственное тело детей изначально является телом их родителей, и потому родители могут использовать его по своему усмотрению, даже продать его, если им это необходимо, и дети не должны жаловаться. Тело, дарованное отцом и матерью, следует возвращать с почтением и тщанием, не принося ему вреда. Содержать тело в беспорядке и уродовать его – сыновняя непочтительность. Жизнь должна быть долгой. В этом и заключен сыновний долг перед Небом и Землей, перед отцом и матерью.

Так обосновывалась высокая необходимость заботиться о своем теле – ведь его предназначением является неустанная забота о родителях, что одновременно служило гарантией лояльности самурая и по отношению к сюзерену. В качестве идеала для подражания в Японии того времени служили согбенные мудрецы, а не физически сильные и красивые люди. Можно сказать, что японцы стремились не к вечной молодости, а к вечной старости. С достижением старости человек имел право уйти на покой, освободившись от большинства обязанностей – заботы о родителях, которые уже переселились в мир иной, воспитания детей, служения сюзерену. Отказываясь от публичного статуса главы княжества, дома, семьи или профессиональной корпорации, человек эпохи Токугава получал статус инке («сокрытая, уединенная жизнь» или «сокрытое, уединенное жилище») и обретал возможность насладиться покоем и заботой потомков. Обладание возрастным авторитетом давало старикам право писать моральные наставления, адресованные молодежи.

Наиболее расхожим было определение «старости» возрастом 60 лет (полный 60-летний зодиакальный цикл). Однако на самом деле «пенсионный возраст» имел тенденцию к уменьшению. Для высокопоставленных чиновников переход в статус инке требовал разрешения сёгуна. Если в начале XVIII в. возраст ухода на покой составлял для высших самураев от 61 до 64 лет, то столетием позже он уменьшился до 52–55 лет. Для князей же время ухода на покой снизилось еще больше (до 45–48 лет). Сами сёгуны и императоры также обычно отрекались от должности задолго до смерти. Власть тогда воспринималась скорее как тяжкое бремя ответственности, чем как возможность насладиться ею.

Осознание того, что старость является совершенно особой возрастной градацией, приводит к тому, что появляются сочинения, адресованные специально пожилым людям. Если в трактатах, посвященных молодежи и людям зрелого возраста, речь идет об обязанностях, то в трактатах о старости делается упор на том, каким образом следует воспользоваться появившимся у тебя свободным временем, идеалом провозглашается мирная и долгая жизнь, полная радости, которая заключена в спокойствии, добросердечии, терпимости, умеренности, покорности судьбе, умении довольствоваться малым. В качестве главных средств для обретения сердечной радости выступают любование природой и чтение мудрых книг.

Т.А. Фетисова

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

ЖАННА Д'АРК

Национальная героиня Франции Жанна д'Арк (ок. 1412–1431), называемая почетным именем Орлеанской девы, родом была из крестьянской семьи. Во время Столетней войны (1337–1453), когда Францию захватывали англичане, Жанна д'Арк в 1429 г. возглавила борьбу за освобождение города Орлеана от захватчиков. В 1430 г. она попала в плен к бургундцам, которые выдали ее англичанам, а те объявили Жанну д'Арк колдуньей и судили церковным судом, который счел ее еретичкой и приговорил к казни через сожжение. Это и произошло в Руане. Такова энциклопедическая версия жизни и гибели Жанны д'Арк.

В исторической литературе вот уже шесть столетий спорят о действительной судьбе Орлеанской девы. Журнал «Дилетант» излагает две мифические версии легенды о Жанне д'Арк¹. Многие французские историки полагают, что хотя Жанна считалась приемной дочерью крестьянина Жака д'Арк и его жены, в действительности она была незаконнорожденной дочкой королевы Изабеллы Баварской, супруги французского короля Карла VI Безумного (1368–1422), которая родила ее от герцога Людовика Орлеанского. Жизнью Жанны при дворе эти историки объясняют ее знание этикета и военного дела. Сторонников этой теории именуют *батардистами* (от фр. *bâtard* – незаконный ребенок).

Приверженцы другой теории, называемые *сюрвивистами* (от фр. *survivre* – выжить, уцелеть), убеждены, что Жанна вовсе не была казнена в Руане, а что там будто бы сожгли совершенно другую женщину. Тем более что лицо казненной было закрыто капю-

¹ Нечаев С. Была ли девочка? // Дилетант. – М., 2014. – № 10(34), октябрь. – С. 66–70.

шоном, так что никто его не увидел. Прах жертвы английский наместник Руана велел сбросить в Сену. Когда же спустя 25 лет началась реабилитация Жанны д'Арк, указывались различные даты ее казни: в 1431 и в 1432 гг.

Сюрвивисты уверены, что за несколько часов до казни Жанну вывели через подземный ход из замка Буврей, где она была заточена. Факт спасения узницы сюрвивисты объясняют тайным сговором между королем Франции Карлом VII (1403–1461) и герцогом Джоном Бедфордом, опекуном тогда еще малолетнего английского короля Генриха VI (1421–1471).

Жанну д'Арк якобы доставили в удаленный замок Монроттье в Савоие (Альпы) и до 1436 г. о ней ничего не было известно. В 1436 г. она появилась в городе Арлоне, в замке герцогини Елизаветы Люксембургской. Сведения о появлении Жанны д'Арк в Арлоне имеются в старинной «Хронике настоятеля монастыря Сен-Тибо-де-Мец».

В ноябре 1436 г. Жанна д'Арк сочеталась браком с рыцарем Робером дез Армуаз и стала именоваться Жанной дез Армуаз. Их брачный контракт впоследствии был найден в архивах. Считается, что в дальнейшем Жанна участвовала в осаде Ла-Рошели и Бордо армией маршала Жиля де Рэ.

В августе 1439 г. Жанна дез Армуаз якобы прибыла в Орлеан, где ее стали чествовать как Орлеанскую деву. В 1440 г. она объявилась в Париже, но король Карл VII, недовольный появлением Жанны, велел отправить ее домой в Лотарингию, где она и скончалась в 1449 г. Через год после смерти Жанны умер и ее муж. Детей у них не было. Их похоронили в одной могиле в деревушке Пюллиньи.

В 1456 г. Жанна д'Арк была реабилитирована церковным судом, а в 1920 г. она причислена римско-католической церковью к лику святых.

И.Л. Галинская

И.Л. Галинская

ЛЕОНИД ДОБЫЧИН

Русский советский писатель Леонид Иванович Добычин родился в 1894 г. в небольшом городке Витебской губернии (ныне Латвия) в семье уездного врача. Мать писателя была акушеркой. В 1896 г. отца перевели в г. Двинск (ныне Даугавпилс), где Леонид учился в реальном училище. В 1911 г. он поступает в Петроградский политехнический институт, который окончил в 1916 г.

Переселившись в 1918 г. в г. Брянск, Леонид Добычин начал работать школьным учителем. С 1914 г. он публикует рассказы в ленинградском журнале «Русский современник». В Ленинграде Добычин знакомится с Корнеем Чуковским, В.А. Каверинным, Ю.Н. Тыняновым и с другими литераторами.

Первый сборник рассказов Л.И. Добычина «Встречи с Лиз» вышел в Ленинграде в 1927 г. За ним последовал сборник рассказов «Портрет» (1931). В рассказе «Встречи с Лиз» действие происходит в захудалом провинциальном городке, где некий парень Кукин вздыхает по девушке Лиз. В конце рассказа Лиз тонет в реке, отчего «пожар кукинской страсти погас со скорбным шипением головешки» (3, с. 59). В сборнике «Портрет» изображается столкновение «старого» мира с послереволюционной действительностью.

В 1935 г. в Москве вышел автобиографический роман Л. Добычина «Город Эн», описывающий детство автора. Роман рисует дореволюционное уездное захолустье, тогда как рассказы в сборниках показывают тусклость и мещанскую ограниченность послереволюционного советского быта. Ведь недаром одна из ре-

цензий на выход сборника «Портрет» получила обличающее название «Позорная книга» (4).

Современный литературовед Виктор Ерофеев пишет, что на фоне социалистического реализма формалистическое содержание прозы Леонида Добычина выставляло автора «невольным провокатором» (3, с. 59). Поэтому и неудивительно, что на состоявшейся в Ленинграде весной 1936 г. литературной дискуссии «О борьбе с формализмом и натурализмом» творчество Леонида Добычина было подвергнуто жесточайшей критике. А 25 марта 1936 г. на погромном собрании Ленинградского союза писателей прозу Леонида Добычина также яростно разругали. В. Ерофеев пишет, что Добычин в ответ пробормотал что-то невнятное и скрылся, после чего его никто более ни разу не видел. Считается, что он покончил жизнь самоубийством.

В России переиздавать сочинения Л.И. Добычина начали только в эпоху перестройки, с 1989 г. В Даугавпилсе с 1991 г. проводятся ежегодные «Добычинские чтения», научные конференции, посвященные творчеству писателя.

На православном кладбище в Даугавпилсе есть символическая могила Леонида Добычина, рядом с могилой его отца. Осенью 2012 г. здесь был установлен памятник Леониду Ивановичу Добычину, а в 2014 г. там отмечалось 120-летие со дня рождения писателя.

Список литературы

1. *Добычин Л.И.* Полное собрание сочинений и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1999. – 544 с.
2. *Добычин Л.* Город Эн: Роман, повести, рассказы, письма. – М.: Эксмо, 2007. – 448 с. – (Русская классика XX века).
3. *Ерофеев В.* Пропавший классик. О прозе Леонида Добычина // Новое время= The New Times. – М., 2014. – № 40(348), 1 декабря. – С. 58–59.
4. *Наркевич А.Ю.* Добычин // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – Т. 2. – С. 725.

МЭРИ ШЕЛЛИ

Английская писательница Мэри Уолстонкрафт Шелли родилась в 1797 г. Она была единственной дочерью Уильяма Годвина (1756–1836), автора переведенного на многие языки романа «Калеб Уильямс»¹, и Мэри Уолстонкрафт, также писательницы. Мать девочки скончалась спустя десять дней после родов, и ребенка дали имя матери.

В 1814 г. Мэри становится любовницей поэта Перси Биши Шелли (1792–1822). В это время П.Б. Шелли разошелся со своей первой женой. В феврале 1815 г. Мэри родила от Шелли девочку, но она через несколько дней умерла. В январе 1816 г. у Мэри родился еще один ребенок от Шелли – сын Уильям. В конце этого же года покинутая первая жена Шелли покончила жизнь самоубийством. Вскоре П.Б. Шелли и Мэри вступили в законный брак. В сентябре 1817 г. у Мэри родилась дочь Клара, которая через год также умерла.

В 1816 г. супруги Шелли познакомились и подружились с лордом Джорджем Байроном (1788–1824). Как-то Байрон предложил, чтобы все трое сочинили по рассказу о привидениях. Предложение было принято. Так Мэри Шелли начала писать роман «Франкенштейн», который был завершен в 1817 г. В 1818 г. роман был опубликован, но без указания имени автора. В том же году погиб сын супругов Шелли Уильям, а через год Мэри снова родила ребенка. Это был сын Перси Флоренс.

Семейство Шелли поселяется в Италии, но в 1822 г. глава семьи Перси Биши погибает: он плыл на лодке по морю во время шторма. Мэри Шелли с сыном Перси Флоренсом возвращаются в

¹ Роман был переведен и на русский язык в 1838 г.; его высоко оценивали Н.Г. Чернышевский и В.Г. Белинский.

Англию. В 1831 г. Мэри Шелли переиздает роман «Франкенштейн» в обновленном варианте, теперь уже с именем автора на обложке. Новый вариант имеет название «Франкенштейн, или Современный Прометей»¹.

Герой романа Виктор Франкенштейн по примеру легенды о Прометее из «Метаморфоз» Овидия создает из взятых в моргах человеческих костей и глины титана «демона» и оживляет его. Титан убегает от Виктора, убивает его младшего братика и друга Клерваля. Франкенштейн решает найти «демона» и уничтожить его. В конце романа Франкенштейн умирает, а титан бросается в море и тонет где-то в водах Северного Ледовитого океана.

Перу Мэри Шелли принадлежат еще несколько романов и теоретических работ. Роман «Вальперга» («Valperga», 1823) рассказывает об эпохе Возрождения. В романе «Последний человек» («The Last Man», 1826) показана грядущая катастрофа в результате голода и стихийных бедствий. Романы «Лодор» («Lodore», 1835) и «Фолкнер» («Falkner», 1837) являются психологическими. К теоретическим работам относятся «Письма Мэри Шелли», «Журнал Мэри Шелли» и сборник комментариев к посмертному изданию сочинений Перси Биши Шелли.

Мэри Уолстонкрафт Шелли скончалась в Лондоне в 1851 г. и похоронена в г. Борнмуте на церковном кладбище недалеко от дома ее сына Перси Флоренса Шелли.

И.Л. Галинская

¹ *Shelley M. Frankenstein or the Modern Prometheus.* – N.Y.: Oxford univ. press, 1969. – 240 p.

АЛЬБЕРТ ШВЕЙЦЕР

Философ и культуролог, теолог, музыкант и врач Альберт Швейцер (Albert Schweitzer) родился в 1875 г. в семье лютеранского пастора. Детские его годы прошли в деревушке неподалеку от города Мюнстера. Реальное училище он посещал в Мюнстере, а в гимназии учился в Мюльхаузене. В 1883 г. Альберт Швейцер поступил в Страсбургский университет, по окончании которого защитил две диссертации: по философии (1899) и теологии (1900).

Еще в детстве Альберт начинал играть на органе, а во время учебы он «регулярно наезжал в Париж, где брал уроки игры на органе и фортепьяно. В Страсбурге он много играл на органе в церкви Св. Вильгельма. Увлекался музыкой И.-С. Баха и Р. Вагнера. Играл на органах в Берлине, Париже и других европейских городах»¹.

Когда в 1902 г. Альберт Швейцер был назначен помощником приходского пастора в Страсбурге, он начал заниматься преподавательской деятельностью, читал лекции о немецких мыслителях. В 1905 и в 1908 гг. вышла его книга об Иоганне Себастьяне Бахе на французском и немецком языках. Когда А. Швейцеру исполнилось 30 лет, он уже был известным теологом, педагогом и проповедником. Но в 1905 г. он начал учиться на медицинском факультете Страсбургского университета, который окончил в 1912 г. Защитив диссертацию на степень доктора медицины в 1913 г., Швейцер отправился в Африку. Он решил посвятить себя служению людям и создал больницу в селении Ламбарене в тогдашней французской колонии Экваториальная Африка (ныне Республика Габон, город Ламбарене).

¹ Альберт Швейцер // Люди = Peoples.ru. – Режим доступа: <http://www.peoples.ru/science/philosophy/schweitzer>

Во время Первой мировой войны эльзасец Альберт Швейцер был интернирован и отправлен во Францию, в лагерь. После окончания войны принял французское гражданство и начал выступать с организованными концертами и лекциями в городах Европы. В 1923 г. вышла книга Швейцера «Культура и этика», в которой он изложил свою концепцию «благоговения перед жизнью». Эту идею он развивал и в других трудах.

В 1924–1927 гг. Альберт Швейцер находился в Африке, где восстанавливал с добровольными помощниками из Европы разрушенную больницу в Ламбарене. Когда Альберт Швейцер вернулся в Европу, его ожидало признание и присуждение почетных премий: Франкфуртской премии имени Гёте (1928) и Нобелевской премии мира (1952). В 1957 г. он выступил с «Обращением к человечеству», призывая прекратить испытания ядерного оружия.

В 1959 г. Альберт Швейцер навсегда уехал в Ламбарене, где скончался в 1965 г. С 1950-х годов мыслитель начал пользоваться поистине мировой известностью – его именем называли университеты, улицы и даже корабли.

И.Л. Галинская

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Александра Архипова

«ШТИРЛИЦ ШЕЛ ПО КОРИДОРУ...»: КАК МЫ ПРИДУМЫВАЕМ АНЕКДОТЫ*

В России, отмечает автор, наберется около трех десятков специальных статей, посвященных анекдотам, причем нет ни одной серьезной работы о формировании текста анекдота из прототипических форм. Автора интересует прежде всего вопрос об эволюции принципов образования фольклорных форм. «Анекдоты <...> как те же дрозofilы, их много, они мутируют чрезвычайно быстро, и мы легко можем проследить все изменения» (с. 26). В центре исследования – структура текста анекдота.

Согласно подсчетам автора, в личных дневниках и эмигрантских собраниях второй половины 70-х – первой половины 1980-х годов на один анекдот о Брежневе приходится 2,5 анекдота о Штирлице. Однако материалом исследования служит не этот первоначальный корпус, а тексты, взятые из устных интервью и из Интернета (с. 9–10). Различие между «интернетовскими» текстами и устными автор считает малосущественными, так как между теми и другими имеется чрезвычайно близкое формальное сходство. Цикл о Штирлице представляет особый интерес для филолога и фольклориста, поскольку анекдоты о Штирлице «создаются против правил порождения современных анекдотов» (с. 33).

Их синтаксис формируется под влиянием закадрового голоса диктора, из которого заимствуются многие синтаксические осо-

* *Архипова А.С.* «Штирлиц шел по коридору...»: Как мы придумываем анекдоты. – М.: РГГУ, 2013. – 156 с. – (Традиция – текст – фольклор: Типология и семиотика).

бенности – даже те, которые не согласуются с традицией русского анекдота вообще. Эти особенности образуют устойчивые формульные конструкции. Семантика же анекдотов о Штирлице формируется прежде всего под влиянием визуального ряда, особенно случаев наложения визуального текста и речи персонажей.

Сочетания типа «Штирлиц шел» выступают в роли формульного зачина. Синтагматическая модель анекдотов о Штирлице: «Штирлиц шел [...] и увидел X₁. X₂ – подумал Штирлиц» (с. 44). Кроме того, для анекдотов о Штирлице характерен аномально высокий процент глаголов в прошедшем времени (88%) (с. 47).

Закадровый текст в телефильме не совпадает с текстом книги: он максимально приближен к разговорной манере. «Штирлиц перебивает сам себя, все время возвращается к тому, что он только что передумал. Последовательность мыслей персонажа оказывается, таким образом, не линейной, а цикличной. На уровне языка это означает, что диктор вынужден все время повторять фрагменты фразы с некоторыми вариациями» (с. 51). Кроме того, дикторский текст построен не как литературный, с придаточными предложениями, а с использованием парцелляции, т.е. развернутое предложение расчленяется на ряд максимально коротких.

В закадровом тексте на глаголы в настоящем времени приходится 96 случаев, а на прошедшее – 499 (с. 52). Формульные зачины анекдотов о Штирлице не взяты прямо из текста закадрового диктора, но возникли под влиянием его синтаксических особенностей. Ключевые слова анекдотов о Штирлице: «шел» и «увидел» – в закадровом тексте встречаются сравнительно редко, однако закадровый голос звучит обычно тогда, когда Штирлиц идет по улице, едет на машине или просто сидит, а в это время крупным планом показывается лицо – т.е. демонстрируется мыслительный процесс. Анекдоты о Штирлице «являются своеобразным дополнением к тому, что видит рассказчик, причем построены они по модели речи Копеляна» – отсюда частота формульного зачина типа «Штирлиц шел» (с. 59).

Существование только 12% анекдотов о Штирлице может быть объяснено их принадлежностью к классу собственно анекдотов, «остальные 88% текстов никак (синтагматически) не зависят от строения современных анекдотов, а своей синтаксической структурой обязаны именно прототипическому источнику, т.е.

фильму. <...> Можно сказать, что порождение анекдота начинается не с идеологии, а с языка, и даже не с семантики, а с синтаксиса!» (с. 65).

Особая глава книги посвящена рассмотрению конкретного киноисточника некоторых популярных сюжетов цикла. Согласно подсчетам автора, прямую референцию к фильму имеют 24% от всего корпуса текстов (с. 75).

В анекдотах о Штирлице аномально высокое количество каламбурных текстов – почти половина, в то время как в других анекдотических циклах это число колеблется от 2 до 10% (с. 78). При этом количество каламбурных анекдотов о Штирлице продолжает расти.

Каламбурные анекдоты короче, а более короткий текст имеет преимущества в «борьбе за выживание» среди прочих. Если слов в анекдоте меньше 10, то это почти однозначно каламбур, а если больше 25 – то это не каламбурный анекдот (с. 79). «Но эта зависимость не объясняет, почему каламбуры так популярны именно в цикле о Штирлице» (с. 80). В качестве возможного объяснения этого факта автор указывает на насыщенность закадровой речи метафорами и фразеологизмами, а также «шпионскими» жаргонизмами, в которых используются приемы метафоры и метонимии (с. 91).

Среди каламбурных анекдотов о Штирлице одни (тип В) построены на простой омонимии или полисемии, другие (тип А) – на новом морфологическом членении слова («Штирлиц выстрелил вслепую. Слепая упала»). Тип А (т.е. с морфологическим расчленением) обладает наиболее высокой продуктивностью в анекдотах о Штирлице, между тем за пределами этого цикла он почти не используется в русском языке (с. 107). При этом тип А обладает набором характеристик, которые позволяют носителю языка легко порождать тексты подобного рода. Здесь позиция обыгрываемого слова синтаксически жестко задана, в отличие от «традиционного» каламбура. Кроме того, каламбуры типа А короче, чем каламбуры типа В, что тоже должно обеспечить их выживаемость (с. 108).

Вероятно, тип А возник в результате репродукции нескольких ранних анекдотов этой категории или даже одного-единственного: «Штирлиц выстрелил вслепую...» Современники первых анекдотов о Штирлице всегда вспоминают анекдот про слепую как один

из первых каламбурных анекдотов (с. 138). Этот анекдот, согласно Архиповой, восходит (непрямым образом) к эпизоду убийства Штирлицем Клауса, где встречаются реплики «Я не работаю вхолостую», «Мы же говорим в открытую» (с. 114–115). «Подробный разбор убийства Клауса показал, что каламбур, т.е. вербальное образование, основан на визуальном ряде фильма (эпизоде разговора с Клаусом, а потом убийства), т.е. на невербальной семиотической структуре. Каламбур “Штирлиц выстрелил вслепую”, возникший из эпизода убийства Клауса, скорее всего, послужил моделью, по которой были построены другие каламбуры, обеспечившие преобладание этого редкого типа именно в цикле о Штирлице» (с. 117).

Если эта гипотеза верна, замечает автор, «то это значит, что мы столкнулись со специфическим языковым и даже фольклорным явлением: прототип (вернее сказать, даже след прототипа) настолько укоренился в инварианте анекдота, что в результате привел к появлению отдельного типа каламбура, до этого в русских текстах не представленного (по крайней мере, в масштабах, достаточных для того, чтобы тиражироваться в фольклорных текстах)» (с. 117).

Основные выводы исследования таковы:

- 1) синтактика и семантика анекдотов о Штирлице возникают из разных источников;
- 2) синтактика анекдотов о Штирлице берет свое начало в повторях специфических синтаксических конструкций в закадровом тексте прототипического фильма;
- 3) семантика каламбурных анекдотов возникает из визуального ряда, а не аудиоряда прототипического фильма;
- 4) прототипический фильм может не только образовывать отдельные сюжеты анекдотов и речевые формулы, но и способствовать возникновению каламбуров специфического типа, существующего только внутри цикла о Штирлице (с. 130).

К.В. Душенко

М.Ф. Казючиц

ПОЭТИКА СЕРИАЛА*

Капиталистическое общество создало собственную модель социальных отношений, новый тип человека, который получил определение «массовый». Это повлекло за собой изменения в области искусства, что нашло отражение, прежде всего, в способах его функционирования.

Появление сначала фотографии, затем кинематографа и телевидения ознаменовали приход новой визуальной культуры, тип функционирования которой соответствовал потребностям «массового» человека. К настоящему времени именно телесериал стал тем видом массовой культуры, который по многообразию жанрово-тематического диапазона способен удовлетворить интерес самой широкой и разнообразной аудитории, который активно инкорпорирован в пространство экранной культуры и по объему зрительского внимания занимает доминирующее положение в сетях вещания каналов.

Многосерийный фильм как синтетическое явление прошел три основные стадии, в ходе которых осуществилась его относительная автономизация от кино, с одной стороны, и образовалась совокупность черт, определяющих его принадлежность к телевидению – с другой. Первая фаза связана с ранним этапом взаимодействия кино и ТВ, и последнее здесь выступает только проводником, транслятором. Здесь не существует специальных, созданных для ТВ лент, поэтому показываются кинофильмы без существенных изменений. Вторая фаза является промежуточной: начинается

* *Казючиц М.Ф.* Поэтика сериала. – М.: Русника, 2013. – 170 с.

производство кинолент, специально учитывающих некоторые технические особенности ТВ (предпочтение крупного плана общему и пр.). Наконец, третья стадия характеризуется появлением собственно телевизионного фильма, формы новой и специфической. Ее зависимость от телевизионного языка уже не частная, а общая, обязательная.

Телесериал обрел на сегодняшний день классические драматургические очертания. За сравнительно небольшой период своего существования на телевидении он показал себя устойчивой формой, которая динамично адаптируется к различного рода изменениям, в особенности происходящим на новейшей стадии развития медийного пространства. Общее состояние экранной культуры в начале XXI столетия нуждается в понимании того обстоятельства, что драматургия выступает важнейшим фактором как в определении соотношения формы-содержания, так и в обеспечении коммуникации между зрителем и экранным произведением.

Основой драматургии раннего кино была экранизация непосредственно литературного произведения или его графического эквивалента, или «лубка». Уникальным средством, которое позволило кино стать самостоятельным искусством и создать специфическое киноповествование, были монтаж и ранжирование крупности планов. Ради реализации повествовательных потенций за опытом и навыками кино обратилось не столько к литературе, сколько к популярной графике, ибо та, как и кино, рассказывала посредством «картинок».

Лубок или комикс обладают в силу своей специфики серийным характером, что включает как выход массовыми тиражами, так и публикации с продолжением. В этом плане серийность не является открытием ни литературы (романы с продолжениями), ни графики (комиксы), ни кинематографа, ни тем более телевидения. Это свойство присуще различным проявлениям культуры с древности: от слепков статуй в Античности до клиширования узоров на тканях в Риме. Кинематограф отразил, вобрал в себя принципы серийности, присущие эпохе его рождения и формирования фундаментальных оснований – капиталистического производства и промышленного переворота XIX–XX вв. Массовый зритель был

подготовлен к кинозрелищу не только графикой комикса или лубка, но и всей системой серийного производства, массовым тиражированием произведений искусства.

Киноповествование изначально эффективно сочетало как «аттракционную» (зрелищно-развлекательную) природу кино, возможность самим эффектом «оживших героев», подвижной картинкой поразить зрителя, так в равной мере и стремлением представить историю собственными выразительными средствами.

Историко-культурный фон изначально содержал в себе возможность киносериала, а также соответствующей драматургии, которая в дальнейшем стала основой драматургии телевизионного многосерийного фильма. При этом уже на начальной стадии получили распространение и два типа драматургических моделей, которые легли затем с известными изменениями в основу драматургии телесериала. С одной стороны, это множество отдельных историй с общим героем (вертикальный многосерийный фильм) и, с другой стороны, единая история, разделенная на части, и также с общим героем (горизонтальный многосерийный фильм).

Драматургия киносериала начинает складываться к 1908–1910-м годам преимущественно во Франции и США. Поскольку самостоятельное производство фильмов в России начинается с подражания зарубежным образцам и последующей конкуренции с ними, то особенности франко-американского производства такой продукции распространяются и на отечественную кинокультуру.

Уже первые опытные образцы сериалов имели мгновенный успех у публики и заинтересовали крупных производителей. Это свидетельствует, что сериал является сугубо кинематографической, т.е. массовой формой повествования. Первыми жанрами сериала оказались приключенческие и полицейские фильмы, а также трюковая комедия положений. Фильмы о герое-сыщике или о похождениях преступника создавали сильную интригу, а также осуществляли принцип непрерывного действия, но драматургически не отличались от киносериала-драмы. Они относились к вертикальным киносериалам, представляющим собой множество отдельных фильмов с общими героями. По всей видимости, массовый зритель, современник этих лент, не рассматривал эти фильмы с точки зрения формы, морфологии как части единого целого, хотя герой (от знаковых элементов одежды до мимики) все же позволя-

ет соединить отдельные, никак не связанные между собой истории в единое повествование.

В результате поисков и новаторских открытий передовых представителей кинематографа 20-х годов были разработаны основные положения теории кинодраматургии, ставшие фундаментом теории экранных искусств. Кроме развития киноповествования в направлении сохранения и усложнения связи с литературой, наличествовал процесс формирования специфического языка кино. С развитием монтажа как важнейшего повествовательного элемента складывается и особая текстовая основа, которая отвечала внутренней сущности нового искусства, – киносценарий.

Надо сказать, что «литературная основа» фильма того времени ничем не отличалась от сценария циркового представления или списка «явлений». Постепенно это влияло на падение зрительского интереса к экранизациям. Зрителя больше не удовлетворяла «киноиллюстрация», разочарование от которой становилось еще больше, если читающая публика знакомилась с литературным источником. Вялость выразительного языка становилась очевидной, что указывало на зарождающийся кризис производства.

Среди ключевых вопросов оказалось выделение сценарного дела в отдельную специальность, далеко не всегда совместимую с режиссурой. Кроме того новое содержание требовало и пересмотра прежней драматургической формы. Возросший уровень актерской игры, режиссерского, операторского мастерства в мире, а также стремительное развитие «киноязыка» неизбежно подводили к проблеме формирования наилучшей структуры сценария.

Приход звука в кино коренным образом менял эстетику кинематографа. Звучащая музыка, звучащее слово неизбежно привели к трансформациям устаревших драматургических моделей, с необходимостью привнесли иные принципы как в организацию монтажной структуры, так и в не менее важные элементы темпа и ритма. Действительно, монтажная фраза одного и того же события в немом и звуковом фильме строится с весьма существенными отличиями – происходит увеличение хронометража кадра в целом; необходимость сохранения целостности речевого материала резко сокращает возможность разбивки актерских сцен на монтажные куски и др.

Приход звука в отечественный кинематограф был осложнен рядом историко-политических изменений, среди которых важное место заняли процессы централизации государственного аппарата, постепенное усиление идеологической составляющей, а также неизбежный переход массового кино к кинообразности, в большей степени доступной рядовому зрителю, нежели подавляющее большинство работ типажно-поэтического направления. Под флагом борьбы с формализмом развернулась кампания за реалистическое достоверно-бытовое изображение действительности. Провозглашенный единственным творческим методом социалистический реализм вел к унификации манер и стилей, объективно способствовал единообразию, рождению определенных канонов и догм. В рамках первого пятилетнего плана кинопроизводство также должно было носить «плановый» характер. Все это предопределило формирование жарново-тематического плана, в рамках которого существовали отнюдь не индивидуальные, не авторские, а государственные приоритеты.

К этому времени западный кинематограф уже располагал концепциями, рассматривающими кинообраз в качестве некоего аналога нашего сознания. Поэтому, как только изображение запело и заговорило, изображение и звук стали использовать синхронно. В 1930–1940-е годы в Голливуде на основе синтеза совершенной формы и социально-критического содержания был создан ряд популярных фильмов.

В 1930–1940-е годы формируется основной лексикон сюжетных вариантов звукового кино, драматургия обретает законченные очертания. Структура развития истории, ее построение ориентируются на событие. Коллизия, определяющая развитие характера героя, ее движение, образуется в результате конфликта, а это некие силы, на которые герой тратит, в свою очередь, собственные силы для преодоления первых. Именно на «событийный» тип сценария ориентируется американский тип драматургии. Именно соотношение между событием, содержанием произведения (т.е. информация, которую зритель должен усвоить и на которую должен отреагировать) и конечным отрезком времени, которым располагает и актер, и автор, и зритель, позволяет раскрыть сущность кинематографического сценария.

Развитие отечественной кинодраматургии двигалось отнюдь не в рамках американской системы. К 1950–1960-м годам возникает проблема «бесконфликтности» в кинематографе, которая достигнет апогея к 1970–1980-м годам. Ее прямым выражением будет резкое сокращение посещаемости кинотеатров, а также общего качества производимой кинопродукции. Весьма популярными оказываются фильмы с «открытым финалом», т.е. слабовыраженной кульминацией и развязкой.

Отечественный многосерийный фильм зарождается в начале 1960-х годов. На начальном этапе становления теледраматургической модели основную сложность составила проблема значительного увеличения экранного времени, а также сама необходимость трансформировать кинематографическую традиционную драматургию. Последняя проявлялась в том, что первые многосерийные фильмы не имели разработанной драматургии отдельных серий. Перед режиссером вставала проблема членения телеповествования в целом, а также внесения определенных изменений в развитие линий отдельных героев. Драматургическая структура (доминирующим типом драматургии был горизонтальный формат) строилась с учетом всего фильма в целом, что приводило к ослаблению внутренних связей отдельных серий, а это сказывалось и на повествовании в целом.

Но уже в телевизионной повести «День за днем» (1971) была применена вертикальная драматургическая модель, которая вместо одного выдвигает коллективного героя и позволяет использовать структурные связи внутри этого коллективного героя в качестве основы для построения интриги (для многосерийных телефильмов США того периода такая практика была уже широко распространена). Личные отношения между членами группы (коллектив больницы, группа сыщиков) используются в таком качестве, как правило, при падении рейтингов многосерийного фильма (после нескольких сезонов). Таким образом, действие сравнительно обогащается «по вертикали», чему способствует специфика эстетического восприятия героя многосерийного телефильма. При известной длительности и периодичности просмотров у зрителя формируется система эмоциональных связей с образами героев, они уже воспринимаются «как члены семьи».

К 1980-м годам в целом сформировались обе («горизонтальная» и «вертикальная») отечественные драматургические модели многосерийного телефильма. Постановщики начали учитывать и использовать специфику времени многосерийного телефильма (дискретность, растянутость, протяженность повествования), а также и непосредственно сценарий структуры (большее число и детализацию линий героев, возможность коллективного героя, развитие, интригу, а также пропорциональное распределение фабульной конструкции).

При этом 80-е годы отмечены рядом тенденций, берущих начало из двух предшествующих десятилетий. Одной из них стал кризис в сфере кинематографа, системы производства и проката. Возможно, следствием подобных процессов – с учетом производственной системы госзаказов – становится то, что в этот период отдельные жанры ТВ (в частности многосерийный телефильм) начинают активно замещать отдельные киножанры (в многосерийный телефильм уходят фильмы-эпопеи). Кроме того, ТВ начинает функционировать и как средство демонстрации, доставки фильмов зрителю на дом. В общем благодаря ТВ, присваивающему посреднические формы художественной культуры, происходит детеатрализация, делитературализация кинематографа. Подобное положение стало следствием общего кризиса производственно-прокатной базы, обусловленного социально-экономической стагнацией.

В силу «дублирования» кинематографа телевидением для 1980-х годов характерны многосерийные телефильмы-эпопеи: биографические ленты, посвященные конкретной «прогрессивной» личности отечественной истории; исторические (историко-революционные) эпопеи; детективы, в том числе политические. Тенденция показать героя как воплощение основных закономерностей социальных преобразований в приложении к историко-биографическому фильму давала неожиданный идеологический эффект. Проблема художественного подхода к биографическому материалу в этих фильмах незначительно «вписывалась» в чисто творческие задачи. И еще меньше она была связана с вопросами реальной историографии. Из биографий своих героев авторы выдирали те эпизоды, которые отвечали реалиям 30-х годов. И зачастую экранные биографии вызывали острейшие споры, связанные с особенностями художественных трактовок персонажей, разнообразием оценок их роли в истории. Для России размытие жанровых границ историко-

170

биографического фильма, превращение его в известную историческую иллюстрацию показывает общее состояние экранной культуры во второй половине 1980-х годов и объясняет заметную стагнацию в поисках новых художественных решений на фоне достаточно крепкой технико-технологической составляющей.

1990-е годы стали переходным периодом для развития отечественной экранной культуры. Традиционная советская модель растворялась на фоне западных стандартов, которые становились неотъемлемой частью жизни российского телезрителя. Значительный объем зарубежных лент активно способствовал тому, что российский зритель подспудно освоил непривычные многосерийные гиганты «Богатые тоже плачут», «Санта-Барбара» и др.) Просматривая такие объемы типовой продукции, отечественный зритель усвоил на бессознательном уровне и драматургические принципы. Все это поставило российского производителя перед непростой, но вполне определенной задачей – создания продукции по привычному массовому зрителю канонам. Для отечественных производителей, чтобы освоить новый сектор телерынка, панацеей могли стать только вариации на основе латиноамериканского формата. Подход к собственному продукту осложнялся теми социальными и культурными изменениями, которые произошли в стране и неизбежно отразились на мировоззрении телезрителя. Поиски нового социального мифа или «архетипических героев» приходилось начинать заново.

Россия 1990-х годов более не обладала обширной системой, поставляющей идеологические смыслы, генерировавшей социально-политический миф. Зрительское сообщество, по сути, было предоставлено самому себе. Поэтому одним из популярных жанров российских сериалов становятся «уголовные» ленты, где главное место отведено преступнику в самых различных вариациях. Государство как целостная система перестало существовать для своих граждан, и на это сериальная мифология ответила романтизацией криминального братства.

Меньший объем составили фильмы исторической тематики из-за отсутствия в обществе единой точки зрения на отечественную историю. Зато это обеспечило наибольший успех историческим сериалам, основанным на исторических реалиях других стран.

Наконец, в 1990-е годы начинает свою экранную историю сериал о повседневной жизни россиян. Эти темы будут успешно разрабатываться в 2000-е годы.

Адаптированный к нашей действительности зарубежный сериал 2000-х годов – характерный пример реализации межкультурной, транснациональной или архетипической природы ряда сюжетов в мировой культуре. В их основе лежит все то же фольклорное мышление, которое позволяет человеку найти точки опоры в обыденной жизни, поставить себя на место героев.

Новейшее состояние российского сериального производства показывает, что архетипический герой и сюжет вновь изменились и на сегодняшний день находятся в становлении. В этом плане происходит разработка в первую очередь новых жанровых секторов: медицинский сериал, мистический сериал, фантастический и т.д., которые способны привлечь зрителя за временным отсутствием «героя нашего времени».

Т.А. Фетисова

Раиса Овчинникова

ПРИРОДА КИЧА: ПОИСК КРИТЕРИЕВ*

Массовая культура характеризуется в первую очередь ориентацией на массовый спрос, многократную воспроизводимость, поэтому ее изделия живут сравнительно недолго. Массовость кича, как и всей массовой культуры, – не только количественная характеристика. Автор выделяет следующие основные характеристики кич-объектов.

1. *Стереотипизация*. Массовость предполагает стандартизацию потребительских реакций. Ориентация кич-объекта на стереотипное восприятие и предсказуемость обеспечивают его безошибочное воздействие на массового потребителя.

2. *Банальность*. Кич всегда банален, «прост» вплоть до примитивности. Банальность кича реализуется через сюжетно-тематическую основу кич-объектов: любовь, семья, секс, карьера, преступность, приключения и т.д. Но банальность – также принцип построения кича (банальность сюжета, композиции, широкое использование клише). «Одни объекты массовой культуры порождают другие, <...> и ее новизна представляет собой новые комбинации старых формул» (с. 29).

3. *Знаковая избыточность*. Обилие, полнота знаков вплоть до злоупотребления ими позволяет сделать образ максимально понятным, узнаваемым и однозначным в восприятии. Восприятие массовой культуры носит пассивный характер. Массовая культура мифологизирует сознание, ее продукты превращаются в «магиче-

* Овчинникова Р.Ю. Природа кича: Поиск критериев // Овчинникова Р.Ю. Социокультурные основания и специфика кича в графическом дизайне. – М.: Магистр, 2015. – С. 9–32.

ские артефакты», обладание которыми открывает дверь в мир мечты. «Объекты кича стремятся не выразить что-либо, а «обозначить», т.е. миновать субъективную интерпретацию образа» (с. 29).

4. *Чувственность*. Драматизация, усиление экспрессивности сопровождают даже наиболее банальный сюжет. Драматизация реализуется либо через сентиментальность (приторная нежность, слащавость, умиление), либо через наслаждение от нарушения моральных норм.

К.В. Душенко

ФИЛЬМ «ЛЕВИАФАН»

Обзор

Фильм Андрея Звягинцева «Левиафан» (продюсеры Александр Роднянский, Сергей Мелькумов, Марианна Сардарова) вышел на экраны в российском прокате 5 февраля 2015 г. Это фильм о бывшем десантнике, чей дом, стоящий у устья реки, городские власти собираются снести. Фильм снимался в Мурманской области.

Режиссер А. Звягинцев сообщил, что в основу фильма легли две истории: ветхозаветная библейская «Книга Иова» и недавние сведения об американце Марвине Джоне Химейере из штата Колорадо, который, после того как лишился своего участка земли, снес бульдозером несколько городских зданий, а затем покончил жизнь самоубийством.

Фильм «Левиафан» снят компанией «Нон-стоп продакшн», причем из бюджета фильма в 220 млн рублей Российской Федерацией внесено только 35%. Остальное – добровольные пожертвования (1, с. 24).

Мировая премьера фильма состоялась весной 2014 г. на 67-м Международном Каннском кинофестивале, где картина удостоилась награды за лучший сценарий. Его написали Андрей Звягинцев и Олег Негин.

На 32-м Международном Мюнхенском кинофестивале «Левиафан» получил приз как лучший иностранный фильм. В феврале 2015 г. Ассоциацией иностранных журналистов, аккредитованных при Голливуде, фильм был награжден премией «Золотой глобус» в номинации «лучший фильм на иностранном языке». До этого премию «Золотой глобус» 46 лет тому назад получил фильм «Война и мир» советского режиссера Сергея Бондарчука (4, с. 11). «Левиа-

фан» был номинирован и на американского «Оскара» как лучший фильм года, но премии не получил. Впрочем, даже проиграв «Оскара», наш фильм «останется в истории мирового кино навсегда как российский фильм, не побоявшийся в критический момент честно сказать о самом важном» (3, с. 57).

В начале 2015 г. в Интернете появилась пиратская копия «Левиафана» (4, с. 11). В результате он оказался самым обсуждаемым русским фильмом за многие годы. В виртуальную дискуссию включились буквально все – от рядовых блогеров до министра культуры В. Мединского (3, с. 57). Столь бурных общественных дискуссий у нас не было со времен перестройки, считает Александр Роднянский. Ведь фильм не только критикуют и крепко ругают, а и хвалят. Так, если министр культуры Владимир Мединский сказал, что «фильм в погоне за успехом запредельно конъюнктурен», то пресс-секретарь президента Дмитрий Песков, напротив, полагает, что появление «таких острых фильмов – это здорово» (4, с. 11).

Герой фильма автослесарь Николай и его жена Лиля (Алексей Серебряков и Елена Лядова) живут у самого Баренцева моря в старом деревянном домике, построенном еще бабушкой Коли, домике, который мэр заштатного городка (Роман Мадянов) приказывает разрушить. Герой фильма теряет все. Лиля после измены мужу с его другом-адвокатом утопилась в устье реки. Николая обвиняют в ее убийстве (которого он не совершал) и присуждают к 15 годам тюрьмы. Дом сносят. На фоне этой трагедии речь в фильме идет о государстве и о церкви, о произволе и о коррупции.

Полемика достигла невероятных размеров, причем и те, кто ругают фильм, и те, кто его хвалят, считают, что «в нем сделана попытка показать, как работает власть в современной России» (7, с. 7). Так считает ректор Европейского университета в Санкт-Петербурге Олег Хархордин. Он же напоминает, что название фильма восходит к трактату британского философа Томаса Гоббса (1588–1679) «Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского», который вышел в 1651 г., причем Гоббс почерпнул образ морского чудовища Левиафана из Библии. В ветхозаветной «Книге Иова» чудовище подробно описано в беседе Господа с Иовом (главы 40 и 41). Бог предлагает вытащить удою из моря чудовище и схватить его веревкою за язык. Круг зу-

бов чудовища – сущий ужас, а из пасти его выскакивают огненные искры.

Книга Гоббса, вышедшая в разгар Английской революции, имела целью остановить гражданскую войну, унесшую много жизней, и Левиафаном Гоббс называет государство. В фильме Андрея Звягинцева нет государства в гоббсовском понимании, но режиссером сделана попытка показать, как работает власть в современной России. Это фильм о безысходной замкнутости российской жизни, и при этом «случайных деталей в нем нет» (5, с. 6).

Отчего фильм «Левиафан» вызвал такой интерес, выясняют главный редактор «Литературной газеты» Юрий Поляков и кинокритик Виктор Матизен. Последний считает, что если бы рассказанная в фильме история была только российской, она не вызвала бы такой резонанс на кинофестивалях. А редактор «Литературки» убежден в том, что в фильме «Левиафан» художественность «подменена идеологической схемой» (2, с. 22).

В России фильм А. Звягинцева «Левиафан» показывали сразу на 650 экранах. Фильм честно рассказал без каких-либо компромиссов о действительном положении дел на нашей родине, при том, что она остается для большинства граждан других стран «неведомой землей»; т.е. «terra incognita». А что касается «очернения», т.е. критического осмысления окружающей политической и социальной реальности, то это норма для всякого хорошего авторского кино в любой стране. «Левиафан» есть «драма о противостоянии простого человека с непростой судьбой государственной машине» (3, с. 58).

А. Звягинцев сказал в интервью, что «только победив страх, можно перестать быть рабом и стать свободным» (6, с. 12). Об этом и его фильм «Левиафан».

Список литературы

1. Господдержка «Левиафана» // Ведомости. – М., 2015. – № 20, февр. – С. 24.
2. Грачёв С. Схватка с «Левиафаном» // Аргументы и факты. – М., 2015. – № 7, февр. – С. 22.
3. Долин А. «Левиафан» на финишной прямой // Новое время = The New Times. – М., 2015. – № 1 (352), янв. – С. 56–59.

-
4. *Болецкая К.* «Левиафан» широкого охвата // Вестник. – М., 2015. – № 19, февр. – С. 11.
 5. *Кожокин М.* Скелеты «Левиафана» // Вестник. – М., 2015. – № 19, февр. – С. 6.
 6. *Соколова К., Звягинцев А.* Сноб. – Режим доступа: <http://snob.ru/selected/entry/87969>. – С. 1–12.
 7. *Хархордин О.* Настоящий «Левиафан» // Вестник. – М., 2015. – № 23, февр. – С. 7.

И.Л. Галинская

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

А.В. Востриков

КНИГА О РУССКОЙ ДУЭЛИ*

Дуэль как общественное явление занимает очень важное место в русской культуре XVIII–XIX вв. Почти у каждого писателя (особенно в XIX в.) есть или эпизод, или целое произведение, посвященное дуэли. Многие мемуаристы оставили описания или хотя бы упомянули известные им дела чести. Все это сказано о конкретных дуэлях – но не о дуэли как общественном явлении.

В советское время о дуэли долго не писали, а там, где обойти эту «барскую причуду» было невозможно (например, в биографиях Пушкина и Лермонтова) говорили о ней сдержанно, без обобщений, не отходя от конкретного материала. Некоторые исследователи использовали тему дуэли для поиска заговоров против великих писателей и для разоблачения «свинцовых мерзостей» царизма.

В отечественной литературе интерес к повседневной жизни русского дворянства, и в том числе к дуэли, стал возрождаться в 1960-е годы. Особенно, пишет автор, хочется отметить работы Ю.М. Лотмана. Небольшой по объему раздел из его комментария к «Евгению Онегину» и сорокаминутная лекция о дуэли в цикле телевизионных «Бесед о русской культуре» до сих пор являются лучшим теоретическим осмыслением феномена русской дуэли.

В наше время слово «дуэль» употребляется в столь различных, иногда взаимоисключающих смыслах, что необходимо сначала определить суть этого вполне конкретного социокультурного фе-

* *Востриков А.В.* Книга о русской дуэли. – СПб.: Азбука, 2014. – 345 с.

номена и отделить дуэль от явлений родственных и схожих. Итак, дуэль – *это ритуал благородного разрешения и прекращения конфликтов, затрагивающих личную честь дворянина* (с. 11).

В сословной структуре послепетровской России главенствующее положение занимало дворянство. Оно имело исключительные права, но эта исключительность ко многому обязывала. По каким же правилам жило дворянское общество? кодекс чести был универсальным этическим законом. Он объединял в себе все требования, предъявляемые к благородному человеку.

Честь обязывала дворянина быть достойным своей свободы. Недопустимым считались ложь, трусость, неверность присяге или данному слову. Кража расценивалась как безусловная подлость. Любопытно, что присвоить казенные деньги, обобрать подчиненный полк, город или целую губернию казалось обычным делом. Но вот вытащить кошелек из чужого кармана настолько унижительно, что уличенному в этом остается либо застрелиться, либо исчезнуть.

Дворянин призван уважать равных и защищать слабых. Человек чести должен признавать честь других, иначе и его собственная будет немногого стоить. Везде, где чести и достоинству угрожает подлость, дворянин обязан встать на их защиту.

Дворянин самостоятелен и свободен в своих поступках. Если он принял решение, ничто не должно ему препятствовать. Если он совершил тот или иной поступок, то он сам, один, несет за него полную ответственность. Дворянин не мог допустить, чтобы его честь подвергалась хоть малейшему сомнению. Однако в жизни неизбежны конфликты и ссоры. Поэтому-то и была столь необходима дуэль – ритуал, не допускающий между благородными людьми неблагородных отношений. Как только дворянин чувствовал, что его честное имя под угрозой, он мог потребовать удовлетворения, и противник не имел права ему в этом отказать.

Как же был построен дуэльный ритуал? Схема знакома многим из художественной литературы: за нанесением оскорбления следовали вызов и его принятие противной стороной, затем происходил поединок (бой) и, наконец, примирение (прекращение дела).

Дворянская культура хотя и была вполне самостоятельным, замкнутым историческим феноменом, считала себя наследницей аристократической и воинской традиции Европы в целом. Она ис-

кала (и находила!) предшественников и предков и в тех или иных современных реалиях усматривала черты сходства с историческим прошлым. В дуэли дворяне видели продолжение старинных традиций единоборств.

Если рыцарский турнир и судебный поединок были хотя бы отчасти составляющими официальной системы, то дуэль сразу оказалась в оппозиции государству, стала преступлением с точки зрения закона. Принимая на себя функцию регулирования конфликтов чести, дуэль – пусть в своей узкой области – лишала государство универсальности, ограждала сферу личной жизни дворянина от постороннего вмешательства, дуэль своей практикой утверждала главенство дворянской чести над честью национальной, гражданской и верноподданнической. Александр Раевский на допросе по делу декабристов сказал Николаю I: «Честь дороже присяги: нарушив первую, человек не может существовать, тогда как без второй он может обойтись» – чем вызвал гнев монарха (цит. по: с. 33). Дуэль противоречила православию. Наконец, на дуэлях гибли люди, которые могли бы еще послужить «царю и Отечеству». Впрочем, дуэль могла существовать только как оппозиционная государству система, потому что иначе она была бы просто не нужна.

Итак, дуэль – преступление. Однако юридическая квалификация поединков и методы борьбы с ними были различны в разных странах и в разное время. В Англии и большинстве североамериканских штатов дуэль наказывалась как нарушение общественного порядка, или как самоуправство, или как покушение на убийство, а последствия дуэли расценивались как обычное убийство или нанесение телесных повреждений.

В большинстве европейских законодательств (в частности, в Германии, Австрии, Испании, Италии, Скандинавских странах) дуэль каралась как самостоятельное преступление, причем причиненные на дуэли ранения или смерть наказывались мягче, чем соответствующие деяния вне дуэли.

В России дуэли первоначально возникли в среде иностранцев, поступивших на русскую службу. Видимо, они быстро распространились, в связи с чем 14 января 1702 г. был издан специальный указ, в соответствии с которым участники дуэли строго наказывались вплоть до смертной казни. Однако на практи-

ке эта мера не применялась. Дуэльное законодательство отразило принципиальные особенности российского законодательства в целом: оно не было рассчитано на исполнение. Характерно, что Екатерина II, подтвердившая петровское дуэльное законодательство, сама же не скрывала его неприменимости.

Ни Павел I, ни Александр I не удостоили дуэль высочайшим манифестом. Обычным наказанием за дуэль в конце XVIII – первой трети XIX в. было заключение в крепость на срок до года, разжалование в солдаты с правом или, реже, без права выслуги, перевод в действующие части (обычно на Кавказ), перевод из гвардии в армию тем же чином (а не с повышением на два чина, как полагалось), иногда – в захолустный гарнизон и т.п. Неслужащим дворянам чаще всего в качестве наказания назначалось церковное покаяние, иногда сопровождавшееся ссылкой в деревню или запретом въезда в столицы. Можно было вообще оставить участие в дуэли без последствий или ограничить наказание нахождением под следствием.

Дальнейшее (со второй половины XIX в.) изменение дуэльного законодательства было обусловлено развитием всей юридической системы. Дуэльная практика также оказала влияние на законы, но не столько увеличением количества поединков, сколько «ухудшением их качества».

В конце XIX в. поединки весьма редки, падение нравов в дворянской среде, в том числе и в армии, стало очевидным – и тогда именно в дуэли начали искать способ возрождения офицерской чести. Согласно «Правилам о разбирательстве ссор, случающихся в офицерской среде», утвержденным Александром III 13 мая 1894 г., суд общества офицеров получил право назначать поединки. Решение этого суда считалось обязательным для обоих офицеров, и избежать поединка можно было только подав в отставку. Дуэль оставалась уголовным преступлением, но тем, кто вышел на «поле чести» по решению суда общества офицеров, как бы заранее гарантировалось высочайшее помилование.

Всегда отрицательно к дуэли относилась церковь. Христианство как религия ставит себя выше общества, свои ценности – выше мирских. Следовательно, и сословная, в данном случае дворянская, честь ни в коем случае не должна для человека заслонять христианские добродетели. Жизнь человеческая принадлежит Бо-

гу, и никто не вправе распоряжаться жизнью – ни чужой, ни своей. В повседневной церковной практике к дуэлянтам предписывалось относиться как к душегубам и самоубийцам. Убитый на дуэли должен быть похоронен как самоубийца, за кладбищенской оградой. Тяжело раненного на дуэли нельзя соборовать. Дуэлянтов нельзя допускать к исповеди и причастию, а нужно подвергнуть церковному покаянию.

В дворянской среде отношение к дуэли было различным. Большинство дворян принимало дуэль, точнее, воспринимало ее как данность, не зависящую от их личной воли, от государственных установлений и т.п. Дуэль – не привилегия (которой можно лишиться), а неотъемлемый атрибут дворянства. Она была условием для постоянного поддержания чувства чести в дворянстве, позволяла дворянину *ощутить* свою честь, проявить себя как личность, продемонстрировать свое благородство, смелость, свои умения и т.д. Существование института дуэли поддерживало среди дворян чувство ответственности за собственные поступки. Каждый должен иметь в виду, что любое его неосторожное слово, умышленно или неумышленно нанесенная кому-либо обида может окончиться поединком. За каждое слово он должен отвечать своей честью. Наконец, дворянин всегда допускал, что завтра он может случайно толкнуть локтем на улице незнакомого человека, а послезавтра поутру на поединке получить пулю в лоб. Существование дуэли было своеобразным «*memento mori*», напоминанием о конечности карьеры, семейного счастья, жизни; вместе с парой дуэльных пистолетов дворянин готовил письма к близким и завещание.

Институт дуэли, не подчинявшийся никаким законам, кроме законов чести, вносил определенный элемент непредсказуемости в развитие личных судеб, а иногда и общественных.

А.С. Пушкин писал о генерал-поручике князе Петре Михайловиче Голицыне: «Князь Голицын, нанесший первый удар Пугачёву, был молодой человек и красавец. Императрица заметила его в Москве на бале (в 1775) и сказала: “Как он хорош! Настоящая куколка”. Это слово его погубило. Шепелев (впоследствии женатый на одной из племянниц Потёмкина) вызвал Голицына на поединок и заколол его, сказывают, изменнически. Молва обвинила Потёмкина...» (цит. по: с. 55). Дуэль отняла у России Голицына, по сви-

детельству современников, действительно талантливого военного, обещавшего вырасти в настоящего полководца, отняла Пушкина и Лермонтова и еще многих и многих других, не успевших не только прославить свое имя, но даже подать надежды. Но порождая частные трагедии, дуэль – как случай – «бог-изобретатель» – расшатывала жесткую регламентированность общественной жизни, не позволяя ей закоснеть в имущественных, административных и других жестких схемах. Вторая половина XVIII – первая половина XIX в. были временем безусловного преобладания дворянства во всех сферах – политической, экономической, культурной и т.д. Дворянскому сознанию, дворянской морали, чести и дуэли, как основному ее ритуалу, практически ничего не противостояло. Закон считал дуэль преступлением, но исполнителями законов были дворяне, которые считали дуэль естественным и неизбежным средством разрешения дел чести.

Неприятие дуэли общественным мнением усилилось в 1840-е годы и особенно сильно распространилось к 1860-м. Это было связано с появлением на общественной сцене разночинцев. Идеи дворянского аристократизма были сильно потеснены. Само понятие чести перестало намертво связываться с дворянством. Развитие разнообразных форм публичной жизни сделало возможным разрешение дел чести различными способами, не связанными с дуэлью. Дуэль постепенно становится устаревшей барской причудой.

Неприятие дуэли шло от идей, от «головы» – в быт, в практику. «Идейный» нигилист (но по происхождению дворянин) Базаров не принимает идею дуэли, но в реальных ситуациях в его действиях проглядывает дворянская память: «С теоретической точки зрения дуэль – нелепость, ну а с практической точки зрения – это дело другое» (цит. по: с. 61).

Понятие дворянской чести продолжало размываться, шло разрушение сложившейся системы сословных ритуалов и условностей. Одними это осознавалось как отмирание старого, другими – как смерть культуры как таковой. Дуэльный ритуал на некоторое время оказался «на пересечении» этих двух точек зрения, именно поэтому в антинигилистическом романе так часто возникали дуэльные ситуации: «отрицателя» нужно было проверить, сможет ли он благородно повести себя на поле чести; или же «отрицателя» нужно было разоблачить как подлеца, недостойного дуэли.

К концу века разрушение дворянского самосознания становится повсеместным. Дуэль превращается в необязательный и, пожалуй, экзотический элемент. Даже дворянство смотрит на нее как бы со стороны. Дискуссия, развернувшаяся после опубликования в 1894 г. «Правил о разбирательстве ссор...», наглядно показывает, что дуэль ушла в прошлое. В полемике по поводу «Правил...» не было сказано ничего нового, кроме того, что честь перестала цениться выше жизни и даже офицеры чаще обмениваются оплеухами, нежели пулями на барьере.

Дуэль сместилась из сферы сословной в чисто культурную, и последними носителями живого дуэльного сознания были писатели и поэты, причем не всегда дворяне по происхождению. В начале XX в. самыми последовательными и даже восторженными носителями рыцарского дуэльного сознания в России были литераторы-символисты и постсимволисты. При этом пресловутый *point d'honneur* (чувство чести) для них полностью утратил сословную наполненность. Чувство чести, каким оно было у Пушкина и Лермонтова, на фоне средневековой рыцарской романтики (ср. активизацию рыцарских мотивов у Блока, Брюсова, Гумилёва и др.) стало знаком культуры – в противопоставление невежеству, хамству, низости; честь превратилась в универсальную, внесословную и вневременную категорию. Отсюда многочисленные состоявшиеся и несостоявшиеся дуэли в литературной среде.

Одной из самых известных дуэльных историй начала XX в. была ссора В.Я. Брюсова с А. Белым. Довольно известны были также дуэльные истории Н.С. Гумилёва и М.А. Волошина, М.А. Кузмина и С.К. Шварсалона и многие другие.

Из-за чего чаще всего происходили дуэли? В европейских странах были очень распространены дуэли политические. Наиболее насыщена такими дуэлями история Франции XVIII–XIX вв., особенно предреволюционных и революционных лет, когда «политические страсти дали обильную пищу для поединков» (цит. по: с. 77). Революция, превратившая всех французов в граждан независимо от сословия, объявила дуэль сумасшествием, однако вскоре Законодательное собрание было вынуждено амнистировать всех дуэлянтов. Дуэли варьировались от случайных уличных столкновений до поединков вождей. Известны дуэли между представителями правого и левого крыла Законодательного собрания – Каза-

лесом и Барнавом, Ламетом и Кастльри. В России политических дуэлей практически не было. «Парламентские дуэли» появились столь же поздно, сколь и российский парламент. Имеются в виду нашумевшие в свое время поединки между Н.Е. Марковым и О.Я. Пергаментом, А.И. Гучковым и графом А.А. Уваровым. Впрочем, это периферия русской дуэльной истории. Причиной же большинства дуэлей были защита воинской чести, защита семейной чести, соперничество из-за женщин, бытовые ссоры.

Полковая честь значила для офицера очень много, и часто едва уловимая насмешка над формой плюмажа или цветом мундира, упоминание о неудаче в том или ином бою требовали от офицера решительных действий. Защищать честь полка было почетно. Известна легенда о том, как Александр I заставил своего брата Константина извиняться перед кавалергардами за то, что тот незаслуженно резко о них отзывался. Константин выехал перед строем полка и насмешливо изъясил готовность предоставить сатисфакцию любому желающему, явно рассчитывая на смущение соперников. Однако из строя выехал известный своим бретерским поведением М.С. Лунин: «Ваше Высочество, честь так велика, что одного я только опасаюсь: никто из товарищей не согласится ее уступить мне» (цит. по: с. 110). Константин сказал (по одной из версий) что Лунин для этого слишком молод, и дуэль конечно же не состоялась, но кавалергарды остались довольны тем, что не ударили лицом в грязь перед цесаревичем.

Не менее строго защищалась и честь семейная. Неуважение к семье, родовому клану, любому его члену расценивалось как личное оскорбление. Честь незамужней женщины защищалась ее братьями, отцом или – довольно редко – женихом. Гораздо чаще возникали дуэли за честь жены, так как любые отношения мужчины с замужней женщиной (т.е. официально-светские или родственные) потенциально представляли угрозу для ее чести и чести мужа.

Обостренное чувство чести заставляло дворянина защищать любого обиженного в его присутствии человека и пресекать недостойное поведение оскорбителя. Чем бесправнее и беззащитнее обиженный, чем более «посторонним», незаинтересованным является защитник, тем благороднее защита. Особым проявлением благородства была защита стоящих ниже на социальной лестнице.

Это означало в первую очередь признание за ними права на личное достоинство.

Защита слабого представлялась одним из самых благородных оснований для поединка. Именно в уважении чужого достоинства яснее всего проявляются собственные достоинство и честь. Иной дворянин мог бы заступиться и за обиженную собаку или лошадь, потому что жестоко обращаться с животными недостойно благородного человека, а терпеть недостойное поведение в своем присутствии – значит самому унижаться до него.

Одна из самых распространенных причин дуэлей – соперничество из-за женщины. Как это ни покажется натянутым, но и тут в конечном счете защищали свою честь. Дворянин, ухаживающий за девушкой, защищал свое право самому делать выбор и не давать в нем никому отчета. Дворянин сам, в соответствии со своими чувствами, намерениями, представлениями о чести, определял свои права на женщину. Мужчина может присвоить право защищать женщину, ее честь.

Слухи о дуэлях соперничающих кавалеров были своего рода обязательным «атрибутом» светской красавицы. Без дуэли романтическая любовь превращалась в заурядный флирт.

Очень много ссор возникало в быту. На первый взгляд причины таких ссор кажутся ничтожными, недостойными того, чтобы из-за них подвергать опасности жизнь, но отношение к повседневной жизни в дворянской среде было очень серьезным. Умение вести себя считалось основой дворянского воспитания. Быт во всех отношениях был жестко связан с социальным положением. Простейшим вещам, например умению пользоваться столовым ножом или носовым платком, придавалось порою большее значение, чем нравственной или интеллектуальной глубине, потому что они были своеобразной визитной карточкой дворянина. Тот, кто нарушает нормы приличия, ведет себя недостойно, а это уже оскорбительно для дворянства в целом и для каждого дворянина в отдельности. Отсюда многочисленные ссоры по, кажется, пустяковым поводам.

Существовали особые сферы жизни и быта, предрасполагавшие к ссорам и дуэлям и даже предполагавшие их. Эти сферы можно условно назвать «соревновательными». Имеются в виду все виды азартных игр, «лошадничество» (в том числе и бега), охота,

театромания. Конечно, далеко не всякая ссора за карточным столом приводила к поединку, но в светской повести или романе игра в холостяцкой компании почти всегда заканчивалась делом чести.

Главным требованием дуэли было равенство соперников. На дуэли мог драться только дворянин. Остальные сословия в России могли обладать достоинством, но не честью. Недворянин не мог оскорбить дворянина. Ответственность за поступки несвободного человека ложится на его хозяина, «барина», но и наказать его может только барин.

Каждый дает удовлетворение за нанесенные им обиды способом, соответствующим его положению. Печорин (в «Княгине Лиговской») говорит чиновнику, которого он сбил санями: если вы считаете, что я вас оскорбил, – присылайте секунданта; если виноват, по-вашему, мой кучер, то я вам обещаю его высечь.

Сословная грань ощущалась очень четко даже при имущественном и ином равенстве; рядовой из дворян (тем более разжалованный) никогда не был равен «солдатикам», взятым от сохи; художники, музыканты, литераторы неблагородного происхождения, пусть самые талантливые, пусть всеми признанные, все-таки не могли стать на один уровень со своими «коллегами»-дворянами; актер не имел права сидеть в присутствии директора театра (А.А. Майков за это упек В.А. Каратыгина в Петропавловскую крепость). Если простолюдин совершал в отношении дворянина умышленно оскорбительный поступок, то практически не употреблялось даже слово «оскорбление» – говорили о «бунте».

Между мещанством, купечеством и дворянством граница была более размыта; в определенных отношениях (например, экономическом) они могли даже сближаться. Мещанский или купеческий сын имел право выслужить чин и перейти в дворянское сословие. И все-таки межсословные дуэли не допускались. Конфликт дворянина с недворянином разрешался через суд, и дворянская честь при этом не должна была пострадать.

Второй по значимости после самого дуэлянта в деле чести является фигура секунданта. В определенном смысле секунданта воплощает в себе социальный смысл дуэли. Дуэль от убийства отличается тем, что она проводится по правилам. Именно соблюдение правил и гарантируют секунданты. Они выступают не столько как

личности, сколько как представители общества, носители общественного мнения.

Обязанности секунданта обезличены. Секундант – это одушевленный шагомер, хронометр, справочник и т.д. Секундант – это роль, функциональное место, которое может быть занято любым полноправным членом общества. Вспомним лермонтовского доктора Вернера, ничего не знавшего об обязанностях секунданта, но удовлетворившего главному требованию – незапятнанной чести.

На роль секунданта, как правило, приглашался человек, авторитетный в данном обществе чести и хорошо знающий дуэльный ритуал. Он своим честным именем гарантировал исполнение требований ритуала и тем самым достижение цели поединка.

Дуэль стала в свое время модным явлением. Поначалу распространившаяся в среде европеизированной молодежи, в первую очередь военной, эта мода в первые десятилетия XIX в. стала всеобщей. О поединках мечтали, как о воинских подвигах и любовных победах; дуэли неразрывно связывались с надеждами на славу и уважение.

Если дворянин часто дерется на дуэлях – значит он строг в вопросах чести. Чтобы приобрести репутацию человека, который не шутит честью, нужно иметь в своей биографии несколько поединков. Такая логика очень многих подкупала своей простотой и очевидностью. И тогда дуэль становилась самоцелью, было уже не важно, есть для нее причины или нет. И оскорбление становилось самоцелью, так как за ним должно было последовать «благородное удовлетворение». Людей же, которые «ищут случая придраться для вызова на поединок», «наискиваются на вызов» (В.И. Даль), «привязываются и оскорбляют из удовольствия оскорбить» (Ф.М. Достоевский) (цит. по: с. 255), называли бретёрами (от фр. *bretteur* – дуэлист, забияка).

Законы *point d'honneur* для бретера заменяли все прочие. Человек имеет право на любые поступки, если они не противоречат его личным представлениям о чести и если он готов ответить за них согласно обычаям, «принятым между благородными людьми». Дуэль для бретера – это ритуал, близкий к братанию: в обоих случаях сближение, почти родство скрепляется кровью, возможной и реальной. Поэтому легко объяснимо, что бретёр после дуэли не испытывает никаких враждебных чувств к своему сопернику.

Для современников бретёры были хулиганами или преступниками, чудаками или придурками. Конечно для многих бретёрство было эскападой, однако многие из бретёров были людьми весьма образованными и начитанными, обладали острым умом и живым воображением. Ф.И. Толстой-Американец, М.С. Лунин, А.И. Якубович, Ф.Ф. Гагарин и другие были, каждый по-своему, людьми интересными и незаурядными, выбивающимися из рамок и схем – государственных, политических, из всех прочих жестких структур. Это были личности, люди, нигде не ставшие до конца «своими». Многие из бретеров оказались в тайных обществах.

Бретёрство осталось в памяти культуры как воспоминание о «золотом веке» русской дуэли, о наиболее ярких и заметных его представителях.

В заключение автор пишет: «Мы постарались описать дуэль с разных сторон – и как уникальное культурное явление, и как социальный механизм... Мы надеемся, что исследователь русской культуры XVIII–XIX вв. даже если он не согласится с нашими выводами, тем не менее найдет для себя материал, который тоненьким лучиком осветит пусть маленький, но все-таки очень важный момент истории» (с. 271).

Э.Ж.

И.М. Безман

**ИЗ «МЕГИ» В «СЕКИ»:
МОЛОДЕЖНОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ ОДЕЖДЫ
СЕКОНД-ХЕНД В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ***

Из-за избытка товаров в тех странах, где предложение одежды сильно превышает спрос, вещи в них теряют символические качества раньше, чем успевают изнашиваться, что и является источником появления магазинов секонд-хенд. Долгое время покупка одежды в секонд-хенде рассматривалась как признак бедности, хотя в это же время в развивающихся странах эти вещи ценились как признак современности и пользовались большой популярностью.

В Европе и США одежда секонд-хенд стала особенно популярна в 1980–1990 годы. Этот феномен исследователи этого явления объясняют в контексте субкультурного потребления и общего интереса к винтажу. Считается, что покупка такой одежды вдыхает в потребление свободу, позволяет отойти от того, что навязано современным массовым производством, является признаком индивидуальности и культурного капитала.

Распространение и функционирование секонд-хенда в российских городах, и в частности в Санкт-Петербурге, в общем вписывается в глобальный контекст. Несмотря на то что возможность экономить, покупая вещи в этих магазинах, играет не последнюю роль, особую ценность в таких покупках имеет приобретение вещи, отражающей индивидуальность покупателя. «Старые» вещи

* *Безман И.М.* Из «Меги» в «Секи»: Молодежное потребление одежды секонд-хенд в Санкт-Петербурге // Cyberleninka: Научные статьи: Социология. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/iz-megi-v-seki-molodezhnoe-potreblenie-odezhdy-sekond-hend-v-sankt-peterburge>

для потребителей секонд-хенда становятся новыми; их ценность заключается в эксклюзивности и аутентичности. Для молодого поколения использование ношенных вещей в общем не связано с бедностью, как для более старших поколений, несмотря на то что молодые люди вполне могут быть ограничены в средствах.

Магазины секонд-хенд имеют отличный от обычных магазинов ассортимент. Это кажется парадоксальным, поскольку современные магазины предлагают достаточно большой выбор. Однако сетевые магазины одежды – это, прежде всего, сетевые магазины, предлагающие довольно однородный ассортимент, т.е. повторяющееся множество одинаковых вещей не позволяет приобрести вещь, чтобы выделиться. А в секонд-хенде вещи могут быть непредсказуемыми и потому индивидуализированными.

В секонд-хенде можно приобрести и новые вещи, хотя для многих посетителей важность имеет именно ее старина. В данном случае определение «старая» не имеет значения «плохая», «поношенная». Старая вещь здесь расценивается как «старинная», «антикварная», «винтажная». Главное в старинной вещи ее подлинность, аутентичность. Здесь можно купить настоящую фирменную вещь, которая при этом будет стоить недорого.

Вещи секонд-хенд существуют в рамках дихотомии «чистота / грязь» и могут вызывать противоречивые чувства. Ношенная, соприкасавшаяся с чужим телом вещь может рассматриваться как «грязная», а следовательно, потенциально опасная.

Помимо «грязи», вещи секонд-хенд могут ассоциироваться с бедностью. Российскому гражданину «донашивать» за кем-то без особой нужды особенно сложно из-за его бедного советского прошлого, когда вещи было трудно достать, они передавались, закупались «на вырост», отдавались родственникам, откладывались до лучших времен. В современном обществе, где предложение превысило спрос и появилась возможность выбирать, у пожилого потребителя не всегда есть желание возвращаться к подобным практикам. У молодежи не возникает проблем с подержанной одеждой, она готова давать новые оценки секонд-хенду.

Наряду со всем остальным секонд-хенд в качестве формата торговли предлагает особую, отличную от «цивилизованных» магазинов ауру, которая связана с тем, что взаимодействие здесь носит менее формализованный характер: коммуникация между про-

давцом и покупателем, покупателями между собой является важной составляющей и при посещении магазина секонд-хенд, и при покупке в нем вещей.

Секонд-хенд остается популярным местом покупки вещей по ряду причин, среди которых: экономические, стремление к индивидуальности, субкультурные, интерес к старинному и др. Материальное благосостояние является лишь одним из возможных мотивов, а в случае с молодежью этот мотив скорее всего находится в связке с другими.

Т.А. Фетисова

Т. Буллах

**В ПОГОНЕ ЗА БРЕНДАМИ, ИЛИ ВОЗРОЖДЕНИЕ
«ПОТРЕБИТЕЛЬСКОГО САФАРИ»
В СФЕРЕ СЕКОНД-ХЕНД ПОТРЕБЛЕНИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЕ***

Практика покупки вещей в украинских секонд-хендах значительным образом трансформировалась в плане культурного восприятия за последние несколько лет. Эти изменения оказались связаны с ростом популярности такого рода товаров среди обеспеченных групп населения. Вещи, изначально предназначенные для поддержки слабо защищенных социальных слоев населения и воспринимаемые как не очень престижный способ приобретения вещей, стали востребованы другими социальными группами. Покупателями вещей секонд-хенд в настоящее время являются представители среднего класса с высшим образованием, офисные работники со стабильным доходом, который обеспечивает их мобильность и возможность регулярных путешествий за границу. Кроме того, они активные потребители, следящие за модными тенденциями и придающие немалое значение своему внешнему виду.

Общим контекстом, порождающим актуализацию «потребительского сафари» на Украине, является недостаток на местном рынке западных товаров, в то время как потребление обусловлено влиянием концепции идеализированного Запада.

* *Буллах Т.* В погоне за брендами, или Возрождение «потребительского сафари» в сфере секонд-хенд потребления в современной Украине // Лабиринт: Журнал социогуманитарных исследований. – 2014. – № 2. – Режим доступа: <http://journal-labirint.com/wp-content/uploads/2014/08/Bulakh.pdf>

Достаточно известна символическая значимость «Запада» для советских, а потом и для постсоветских граждан. Соответственно, понятие «фирменный» с обязательным визуальным маркером в виде «лейбла» обрело гипертрофированное значение в среде потребления. Подобная идеализация определяет то, что магазины секонд-хенд часто акцентируют внимание на европейском происхождении своего ассортимента и заменяют знакомое с советских времен название «комиссионка» на западное «second hand».

Еще одним важным фактором, определяющим существование и популярность секонд-хендов на Украине, является дисбаланс рынка. Общий экономический спад и важные структурные изменения в индустрии усугубили непростое положение производителей, которые и до этого не вполне удовлетворяли потребности покупателей. На фоне этого импорт недорогой одежды из-за границы стал главным источником изделий легкой промышленности. В настоящее время импортный товар составляет 90% продаж легкой промышленности, из которого 60% приходится на китайский товар, а 24% – на турецкий. Однако наплыв дешевой китайской одежды не решил всех потребительских задач.

Спасительным сегментом для потребителей среднего класса, в рамках которого подходящим образом сочетались бы цена, качество и соответствие модным тенденциям, мог бы стать модный масс-маркет. Но высокая цена новых фирменных товаров, включающая затраты на растаможивание, дорогостоящую аренду и другие факторы, создает среду, в которой товары доступных в других странах торговых марок на украинском рынке становятся эксклюзивом. В таких условиях рынки секонд-хенда становятся альтернативным и, что немаловажно, доступным источником фирменных вещей и, соответственно, дают повод для переосмысления «потребительского сафари».

Известно, что цена отображает ценность вещей в денежном эквиваленте. Для товаров категории премиум или дорогих фирменных вещей этот момент является основополагающим, поскольку они становятся маркерами социального статуса и финансовых возможностей владельца. Когда же такие вещи покупаются на вторичном рынке и по очень низкой цене, разрыв между денежным эквивалентом ценности и его статусным значением для определенной социальной группы становится особенно артикулированным. Таким образом через визуальную репрезентацию завышается

реальный социальный статус. Подобную стратегию можно определить как «казаться», а не «быть». Секонд-хенд практики в этом ключе уместно было бы назвать социальным обманом.

Популярность секонд-хендов на Украине отличительна от подобных практик в западном контексте, где, например, потребление товаров секонд-хенд может носить идеологический характер и выражать протест против чрезмерного потребления, провоцируемого капитализмом, или пропагандировать экологически сознательное потребление.

Одним из аспектов потребительских революций XX в. стал переход потребления в категорию развлечений и удовольствий. Азарт, авантюризм, эффект неожиданной находки – все это неотъемлемые части шопинга в секонд-хенде. В данной потребительской практике приобретение вещи становится довольно эмоциональным опытом.

Эмоциональность обусловлена и самим процессом, когда среди обилия вещей и большой вариативности товара удается отыскать что-то подходящее по ряду параметров.

Приключенчество, связанное с шопингом в секонд-хендах, сравнимо с шопингом на блошиных рынках или в магазинах винтажных вещей. Существенная разница заключается в том, что вещи из секонд-хенда не обязательно являются отсылками к другому временному контексту моды, как, например, винтажные и антикварные предметы. Наоборот, они вписываются в современные тренды, чтобы стать элементом актуального стиля.

Немаловажной также является и следующая деталь: часто вещи из секонд-хенда потребители противопоставляют тем, что куплены в магазинах, как уникальные и единичные, но при этом в категорию «уникальное» попадают те же массово производимые бренды. В данном случае одежда и товары, приобретенные в секонд-хендах, дистанцируют от общего предложения модного рынка, но в то же время их стараются вписать в современный модный дискурс.

Таким образом, вещь, уцененная по неактуальности или несоответствию модным стандартам, или же вещь, которую уже носили, опять попадает в среду первичного контакта с покупателем, т.е. на вешалку в магазине, и становится частью современного модного предложения.

Т.А. Фетисова

Ю.В. Егерева, О.Ю. Гурова

«ХАНТЕРЫ» И СЕКОНД-ХЕНД ПОТРЕБЛЕНИЕ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ*

В Санкт-Петербурге в конце первого десятилетия 2000-х годов молодежь, используя свой опыт хождения по магазинам секонд-хенд, начала развивать свои навыки, перенося их из сферы потребления одежды в сферу предпринимательства. Молодежь как наиболее гибкая и мобильная категория населения легко адаптируется к социальным условиям, открывая для себя новые виды деятельности. Юноши и девушки занимаются покупкой бывшей в употреблении одежды с целью ее дальнейшей перепродажи в секонд-хендах или на специальных площадках в Интернете. Такое предпринимательство зачастую приобретает креативный характер, когда продаваемые вещи не только отыскиваются, но тщательно отбираются и затем переделываются, прежде чем снова попасть на рынок. Эти молодые предприниматели получили название «хантеров» (от англ. *hunter* – охотник).

Хантеры – это в основном студенты высших учебных заведений различных специальностей. Продажа, как правило, происходит в сети Интернет. В социальной сети они выкладывают фотографии купленной в секонд-хендах одежды, устанавливают свою цену на эту одежду и вновь продают. «Хантеры» изначально не являются профессиональными продавцами. Суть их практик состоит в том, чтобы найти вещи, которые можно превратить в то-

* Егерева Ю.В., Гурова О.Ю. «Хантеры» и секонд-хенд потребление в Санкт-Петербурге // Cyberleninka: Научные статьи: Социология. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/hantery-i-sekond-hend-potreblenie-v-sankt-peterburge>

вар. Эти вещи могут быть найдены как на рынке бывшей в употреблении одежды, так и в собственном гардеробе. Нельзя сказать, что предпринимательская деятельность слишком обогащает хантеров. Сами они, будучи студентами, нередко оценивают свое материальное положение «ниже среднего», но в то же время имеют возможность покупать небольшие партии вещей, а доход от их деятельности позволяет, например, купить путевку в Египет.

Хантеры редко занимаются своим делом в одиночку. Для их деятельности важна помощь друзей или родственников. Совместная деятельность позволяет экономить ресурсы (например, выставлять вещи на продажу в общем помещении), заменять друг друга, если нужно встретиться с покупателем, помогать фотографировать вещи, которые затем будут выставлены на продажу, т.е. делить обязанности.

Хантеров можно еще назвать «творческими потребителями» или «просьюмерами» (англ. prosumer – от producer – производитель + consumer – потребитель). Основная характеристика творческого потребителя, или просьюмера, состоит в том, что он участвует в производстве того, что будет потреблено. Различие между производством и потреблением в этом случае установить все сложнее.

Просьюмерство можно рассматривать как характеристику доиндустриальных обществ, натурального хозяйства, в рамках которого производилось то, что затем потреблялось. Однако современный просьюмер отличается от производителя, потребителя и просьюмера прошлого тем, что, во-первых, современные просьюмеры увлечены своей деятельностью, которая не обусловлена для них необходимостью, во-вторых они вовлечены в эту деятельность через Интернет, что делает возможным интерактивное взаимодействие между пользователями в процессе производства и потребления.

Интернет стал удобной площадкой для «хантеров», во-первых, в связи с ростом числа пользователей Интернета, и эта площадка является наиболее удобным и легкодоступным способом заявить о себе. Во-вторых, молодежь очень активна в Интернете, и «хантерам» проще добраться до целевой аудитории и заинтересованных покупателей. В-третьих, Интернет условно бесплатен, и открытие торговой площадки в социальных сетях не требует таких затрат, которые бы пришлось нести в случае открытия магазина.

Помимо продажи вещей через Интернет «хантеры» могут участвовать в различных ярмарках, ориентированных на продажу самодельных вещей или секонд-хенда. В целом «хантеры» занимаются нелегальной деятельностью – они не платят налогов, не регистрируют свой бизнес, при этом получая от него доход.

«Хантеры» представляют собой культурных посредников, медиаторов, осуществляющих связь между производителями и потребителями. «Хантеры» тщательно отбирают из «куч» одежду, которая соответствует их вкусу, предпочтениям в стиле и моде. Они создают своеобразные «мосты» от собственного вкуса к вкусу потребителя. Социологи называют таких людей «предпринимателями идентичности». Они продают часть собственной идентичности, заложенной в выбранную ими одежду. «Хантеры» признают свою роль в конструировании вкусов современной молодежи, в том, что они облегчают выбор стиля и процесс покупки.

Вкус является инструментом «хантеров», который позволяет осуществлять конвертацию культурного капитала в экономический. Они должны следить за молодежной модой и знать, что пользуется популярностью и может быть быстро куплено. У «хантеров» имеется навык разбираться в марках одежды, хотя для потребителей секонд-хенда марка не всегда принципиальна. Они должны быть в курсе возраста вещей, потому что среди потребителей есть любители винтажа. Переделывая вещи, «хантеры» выполняют функции дизайнеров. Часто покупаемые вещи имеют хорошую форму, но то, как выполнены эти вещи, «хантеров» не устраивают, поэтому они стараются применить свои творческие идеи к изменению находок. Это позволяет «хантерам» отличаться друг от друга, а потребителям – подчеркивать свой образ с помощью хенд-мейд решений, предлагаемых «хантерами».

Таким образом, «хантеры», используя творчество, выступают и как просьюмеры, и как культурные посредники.

Т.А. Фетисова

А. Панченко

СТРАХ В БОЛЬШОМ ГОРОДЕ*

Всем известны так называемые легенды о трансплантации органов. Рассказы этого типа основаны на сюжетной схеме: человека (в ряде вариантов ребенка) похищают либо умерщвляют, чтобы получить донорские органы и ткани (почку, печень, глаз и т.д.) для трансплантации. Хотя предшественники подобных историй обнаруживаются во многих европейских культурах в разные эпохи (сюжет о прокаженном властителе: фараоне, императоре, купающемся в крови невинных детей, чтобы избавиться от своей болезни, а также позднейшая легенда о «кровавой карете из Антверпена»), формирование современного фольклора о трансплантации органов тесно связано с развитием соответствующих медицинских технологий и, соответственно, относится к последним десятилетиям XX в.

Определенное отношение к кругу этих легенд имеет поздний советский сюжет о черной «Волге», получившей особенное распространение в Польше в конце 1970-х – начале 1980-х годов. В этих рассказах обычно фигурируют монахиня, священник или просто неизвестные люди, заманивавшие детей в большую черную машину (как правило, марки «Волга»). Впоследствии ребенка находят мертвым и полностью обескровленным. При этом предполагалось, что кровь отправляют в Западную Германию для лечения лейкемии. По другой версии, трупы похищенных детей использовались контрабандистами для транспортировки драгоценностей и

* *Панченко А.* Страх в большом городе // Отечественные записки. – 2014. – № 3. – Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru/2014/3/strah-v-bolshom-gorode>

наркотиков. Похитителей на черной «Волге» могли идентифицировать и как сотрудников госбезопасности или даже высокопоставленных советских чиновников.

Похожие сюжеты, повествующие о вампирах, существовали в Центральной Африке на протяжении почти всего XX в. – и в колониальные и в постколониальные времена. Здесь тоже использовалась «транспортная тема». Роль злодеев-похитителей зачастую отводилась пожарным бригадам, разъезжавшим на красных машинах, а кровь была нужна европейцам – чтобы ее пить или использовать для переливания.

Слухи о похищении детей и трансплантации органов на протяжении нескольких десятилетий циркулировали в странах Центральной и Южной Америки, приводя порой к серьезным общественным инцидентам и кровавым преступлениям.

В 1990-е годы легенды о похищениях внутренних органов получили достаточно широкое распространение в США и Западной Европе. Типичный американский сюжет этого рода повествует о человеке, случайно познакомившемся с красивой молодой женщиной и отправившемся с ней в гостиницу или мотель. Наутро, очнувшись на окровавленной кровати или в ванне со льдом, он обнаруживает, что его одурманили наркотиком, а затем удалили одну или даже обе почки.

Другой сюжет такого типа, получивший распространение в США и Западной Европе, повествует о путешественниках, отправившихся на отдых в страну третьего мира и лишившихся там органов.

В третьем варианте речь идет о ребенке, пропавшем в парке аттракционов или торговом центре. Через несколько дней его находят в том же месте, но без почки.

Распространению легенд о краже органов в Западной Европе и США способствовали публикации в газетах, телевизионные репортажи, политические скандалы, а также художественная литература и кинематограф, охотно использовавшие соответствующие сюжеты и мотивы.

На территории бывшего СССР в 1990–2000-х годах кроме легенд о похищениях с целью трансплантации органов (западноевропейские и американские версии) в связи с практикой международных усыновлений получили распространение рассказы, связан-

ные с детьми. В российской практике зачастую речь шла не о похищениях, а, наоборот, о людях, которые искали «черных хирургов», чтобы продать им своих малолетних детей.

Общий символизм подобных историй, по всей видимости, связан с контекстом представлений о власти и тех опасностях, которые она несет подчиненным и депривированным группам. Большая и заметная карета или машина представляет собой метафорическую репрезентацию именно этого круга идей и тревог. Повседневное бытование этих легенд является актом сопротивления посредством неформальных, ничтожных и беспомощных форм – слухов, сплетен, сказок, анекдотов и песен. Но даже в этом тривиальном обличье они формируют понятия, с чьей помощью люди воспринимают мир.

Таким образом, одним из лейтмотивов фольклористических интерпретаций указанных сюжетов оказывается символика доминирования, социального неравенства и экономической эксплуатации. При этом, поскольку речь идет о человеческом теле, нередко вспоминают о соответствующих объяснительных моделях символической антропологии, например, что представления о человеческом теле служат одним из главных культурных ресурсов для формирования образов «своего» и «чужого».

Существуют также истолкования, связанные с массовым восприятием современной медицины. Один из главных факторов генезиса и распространения легенд о похищении органов – это представления, эмоции, связанные с целостностью человеческого тела. Культурные нормы многих социумов не позволяют изъятия органов даже у умерших людей.

Достаточно оправданными кажутся интерпретации этих сюжетов в контексте социологической концепции «общества риска». В обществе, все больше озабоченном будущим, что формирует представление о риске, последнее становится не только одним из главных регуляторов социального поведения, но и доминантой коллективного воображения.

Можно еще отметить тот факт, что в сюжетах о похищении органов, где рассказывается о локусах потребления и развлечения, именно эти последние становятся источником иррационального чувства риска и утраты контроля в отношении собственного тела или тела ребенка. Речь идет о «транзитивных территориях» – ско-

ростных шоссе, международных аэропортах, крупных торговых центрах, где нет места локальной памяти и индивидуальной идентичности. Преимущественная локализация легенд о изъятии органов в торговых центрах и парках развлечений (а не, скажем, на вокзалах и аэропортах), по всей видимости, указывает на специфическое ощущение риска, порождаемое стандартизированными и коллективизированными формами современного потребления.

Т.А. Фетисова

О.В. Шабурова

ПРОСТРАНСТВО МЕЧТЫ: ЖИЗНЬ ЗА ЗАБОРОМ*

Одной из главных разметок социального пространства является деление на город и деревню. В современном урбанизированном мире это важное социальное различие трансформируется и порождает новые типы оформления и взаимодействия пространств. Пространством, в наибольшей степени воплощающим современную мечту о счастье на земле, большинству людей в настоящее время представляется идиллия сельского рая.

Однако один из самых уютных образов советской лирики – Подмоскowie – на наших глазах превращается из сельского, природного пояса Москвы в какой-то особый симбиоз городского / негородского пространств и важный символ новой консьюмеристской России. Подмоскowie и раньше было напитано знаками престижа и статуса, но все же оно сохраняло свою сельскую ипостась – здесь были деревни и села, люди работали в совхозах – были поля, фермы и лес. Однако сейчас, оставаясь по административной разметке пространством сельским, ближнее Подмоскowie уже превратилось в огромный конгломерат коттеджного жилья, которое покрыло территорию с такой плотностью, что о сельских просторах пришлось забыть. Дикая стоимость земли в престижных районах Подмоскovia порождает невероятную жадность предпринимателей, которые хотели бы застроить буквально все. И уже теперь практически не увидеть полей, очень мало осталось свободных выходов к воде, безвозвратно утрачены многие пейзажи. Основ-

* *Шабурова О.В.* Пространство мечты: Жизнь за забором // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. – М., 2014. – № 3. – С. 6–13.

ным знаком на этих пространствах становятся заборы. Сотни новых коттеджных поселков лепятся друг к другу, а дорога к загородному дому у многих протекает не мимо лесов и полей, а буквально продирается между стенами заборов по обеим сторонам шоссе.

Этот феномен загораживания ландшафтов можно назвать «приватизацией вида» – и он на этих территориях распространяется с невиданной скоростью. Жители рублёвских и новорижских земель этот факт переживают очень остро. Масштабы новой застройки не устраивают тех, кто поселился здесь раньше.

Утрата окружающей природы коттеджными жителями компенсируется созданием своих природных локальных территорий – внутри тех самых заборов. Размах рынка ландшафтного дизайна, садовых центров и питомников, дендрологов и садовников просто невероятный. Все трудятся над созданием своих чудес природы – «второй природы». В газетах о рублевской и новорижской жизни огромная часть площадей отдана теме создания райских садов за отдельно взятыми заборами.

Анализируя деревенскую ипостась рублевской жизни, можно отметить и другой парадокс. Стремясь жить посреди российских просторов, жители, покупающие дорогие дома в новых коттеджных поселках, проявляют при этом какое-то странное раздвоение идентичности. Они покупают дома здесь, но жить при этом хотят вроде как в Европе.

Попытка стилизовать русскую коттеджную жизнь под европейский формат напоминает начальную фазу постсоветской жизни, когда в русском языке утвердилось слово «евроремонт». Множество поселков создается в формате имитации другой, европейской реальности – это проекты под «немецкую деревню», «английскую деревню» или средиземноморскую ривьеру, которой тут не может быть в принципе. Риелторы прямо говорят, что покупателя коттеджа «стимулирует» к покупке европейское название поселка. Некоторые владельцы домов в этих поселках даже обставляют их, следуя некоему императиву аутентичности, закупаая обстановку на европейских антикварных салонах.

Тотальна игра в Европу в коттеджном поселке «Европа», расположенном между Новорижским и Рублёвским шоссе в элитном районе Николиной Горы. В Английском квартале в строительство

запущены проекты домов под названиями: Лондон, Брайтон, Челси, Гринвич, Йорк, Честер, Ливерпуль, Бристоль, Оксфорд, Шеффилд, Эдинбург. Но стоит жителю Итальянского или Английского квартала выйти за забор такой «Европы», как он буквально через пару километров в Петрово-Дальнем будет проезжать остановку «Совхоз Ленинский луч».

Ясно одно – наше коллективное бессознательное четко отзывается на европейский вектор в русской идентичности, и в новом витке дискуссий на тему «Кто мы?» надо рассматривать и этот факт.

В ситуации современного коттеджного мира возможные формы совместности также определяются закрытостью этих поселений: либо это совместная жизнь внутри поселка (она культивируется через создание специальной инфраструктуры – детский сад, ресторан, спортивный центр в поселке), либо это выход в зоны потребления за границей поселка, которые существуют в «ядрах» этих поселений. Потребление за границей поселка тоже оказывается формой некоего отгораживания – границу / забор задают цены в этих заведениях – ими этот более или менее однородный слой отгораживается от других возможных жителей данных территорий.

Постоянное стремление нанести социальные разметки, а еще лучше – укрыться от нашей действительности за заборами, с одной стороны, и желание жить на природе, наслаждаясь прелестями «простой деревенской жизни» – с другой, представляет собой явное противоречие. Желание жить в безопасном месте, общаться в сообществах близких по статусу и духу людей – вполне понятные резоны, но доводя социальные отгораживания до такой степени, мы рискуем снова стать абсолютно закрытым обществом.

Т.А. Фетисова

Е.В. Полухина

**ОСОБЕННОСТИ СОЦИАЛЬНОГО ПОРЯДКА
В ПОСТСОВЕТСКОМ ДАЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
ТРУД, ПОКОЛЕНИЯ И ГЕНДЕР***

Происхождение слова «дача» указывает на связь с глаголом «давать», близость по значению к подарку, указывает на «дарительный» способ получения земли. Дачи появились в XVII в. и «выдавались» аристократической, высокопочитаемой элитарной части общества. Несколькими веками позже, в ранние годы советской эпохи, дачи выдавались государством номенклатурным работникам, академикам, профессуре. Дачная культура того времени представляла стиль жизни, непозволительный для рядовых горожан. В позднесоветский период (начиная с 50-х годов) явление приобрело массовый характер: государство стало выделять земли (в среднем по 6 соток) для самообеспечения, владельцами дач стали обычные люди. В этот период дача из элитного места отдыха превратилась в продуктового кормильца семьи. Возможности для строительства были скромны: разрешалось возводить домики-бытовки площадью 2×2 метра.

В советский период также были установлены жесткие правила, регламентирующие дачную деятельность. Особо подчеркивалось предназначение дачи – труд ради самообеспечения продукцией личного потребления. Правила жизни на даче были регламентированы и строго контролировались руководством товарищества. Незасажанные участки отбирали, проверялось их содержание.

* Полухина Е.В. Особенности социального порядка в постсоветском дачном пространстве: Труд, поколения и гендер // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. – М., 2014. – № 3. – С. 22–31.

Можно сказать, что свободное время горожанина было посвящено новой форме труда. Человек практически не покидал трудового коллектива: частная, ранее приватная (квартирная) жизнь становилась коллективной (дачной). Сформированное преимущественно по трудовому принципу, дачное сообщество воспроизводило производственные нормы советского времени. Советская дача являлась своеобразным производственным цехом, аналогом колхоза, главной миссией которого был коллективный труд.

С 1990-х годов еще раз меняется форма собственности дачных участков. Дача из ресурса для семейного самообеспечения с главным элементом «земля» превращается в предмет частной собственности с возможностью строительства полноценного дома. Типичной дачей того времени считается деревянный двухэтажный дом с мансардной крышей. Несмотря на то что дача изменялась по способу получения, назначению и, соответственно, по смыслам, которым наделяли ее горожане в разные периоды, она сохранила свое прежнее наименование.

Дача как явление возможна лишь в сочетании с городом. Ее можно описать как пространство, куда бегут из города, как пространство, где средний класс защищается от негативного воздействия урбанизации и пытается отстоять новые ценности. С ростом и развитием экономики меняется ценностная структура: постматериалистические ценности, такие как здоровая окружающая среда начинают играть бóльшую роль, чем материальные блага.

Дачниками называют всех, у кого есть дача – участок с домом для проживания городской семьи преимущественно в летний период. В то же время формальное наличие дачи не делает горожанина дачником. Дачником его делает вовлеченность в практики, связанные с дачным пространством, и поддержание неформальных, но существующих правил дачи как пространства с особым социальным порядком (организованной системой отношений, «правил игры», определяющих взаимодействия участников). Неформальные правила дачной культуры поддерживаются преимущественно старшим поколением. Труд на даче, его интенсивность позволяют дифференцировать обитателей дач и выделять «настоящих дачников» и «не-дачников».

Несмотря на то что дача постепенно становится местом отдыха, старшее поколение невольно пропагандирует идею труда. Дачный труд дает для старших женщин уверенность в себе, самоуважение и рождает положительную идентичность. Участок, как пра-

вило, легко наблюдаем ближними соседями, которые неосознанно оценивают состояние участков. В результате социальный контроль проявляется в конкуренции и творческом самовыражении. Труд как ценность дачников не только предполагает ориентацию на соседей, но также способствует вступлению в контакт между ними, формированию социальных отношений. То есть дачный труд имеет более богатый социокультурный смысл, не сводящийся к огородничеству и цене на овощи.

Дача – явление семейное, поскольку содержание и поддержание огорода требует участия нескольких человек. В семье родители ориентировали на этот труд детей, которые, в свою очередь, вырастали и приводили на огород уже своих детей. Таким образом исторически дача провоцировала создание классической семьи, которая соответствовала бы формируемому на этом пространстве социальному порядку.

Одно из неформальных правил дачной жизни – гендерное разделение труда. Женщины, а чаще бабушки, занимаются в этом пространстве домашним трудом и воспитанием детей. Дача формирует иные, отличные от городских практики досуга детей и служит платформой для их воспитания. Это пространство и значимые взрослые формируют для детей естественный распорядок дня: сон, питание, чтение, постоянное нахождение на свежем воздухе, спорт. Именно в детстве доминируют территориальные параметры формирования дружеских связей.

В силу отсутствия у ребенка четкого представления о социальном мире друзьями с «дачи» могут быть дети из совершенно разных классов и социальных групп.

Пространство дачи организовано согласно потребностям семьи. Дачники охотно пристраивают новые помещения для расширения жилищного пространства, поэтому возрастает роль мужского труда. При этом для некоторых мужчин-дачников строительство не нацелено на результат, их устраивает ситуация долгой стройки, они наслаждаются процессом.

Дача как уникальный российский феномен насыщена различными социокультурными смыслами. Важнейший из них представляет ее как социальный институт, элемент устойчивого социального развития горожан, механизм, обеспечивающий стабильность общественной системы.

Т.А. Фетисова

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

Е.С. Шилова

ОСНОВНЫЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ*

В настоящее время важным фактором совершенствования языковых средств является техника коммуникации. Создание письменности положило начало письменной форме речи, которая имеет характерное отличие от устной: посредством письменной речи осуществляется восприятие информации без хронологических ограничений. Как следствие, она давала потенциальную возможность для составления усложненных как синтаксических, так и семантических структур.

Одним из наиболее значительных результатов появления сетевых коммуникаций в Интернете явилось слияние письменной и устной речи, что позволило выделить новую форму коммуникации – устно-письменную, предполагающую, что формирование и функционирование письменного сообщения осуществляется в соответствии с законами, более свойственными для разговорной речи.

На функционирование речи и языка в Интернете воздействует множество обстоятельств. Электронный формат информации обеспечивает наиболее быстрый обмен сведениями вне зависимости от расстояния между участниками коммуникации. Сохранность информации в Сети, решающую роль в которой играет возможность безграничного доступа к ней, обеспечивает целостность

* *Шилова Е.С.* Основные лингвистические характеристики интернет-коммуникации // Язык и коммуникация в контексте культуры: Материалы V Всероссийской научно-практической конференции (28 апреля 2014 года). – Ростов н/Д: Изд-во Рост. гос. эконом. ун-та, 2014. – С. 79–86.

этого информационного комплекса и слаженность работы в Интернете как канала коммуникации.

При этом определяющим выступает факт равной возможности доступа к данным этого информационного пространства для пользователей Интернета. Любой участник коммуникации вправе составлять, передавать и совершать различные операции с используемым материалом. Важно также и то, что наиболее распространенным способом передачи информации в Сети являются именно текстовые данные, что представляется следствием не только специфики канала коммуникации, поскольку современные технологии позволяют общаться в голосовом и видеорежиме. Решающий фактор здесь – практичность использования и обработки текста, потому как при его составлении и редактировании пользователь может воспользоваться поисковой системой, применить индексацию, цитирование.

Одним из следствий этого является деградация в Интернет-пространстве норм письменной речи – игнорирование правил орфографии и пунктуации, использование синтаксических структур, активно применяемых в разговорной речи, просторечных слов и их форм. Однако при этом наблюдаются и случаи, свидетельствующие об усложнении языка, что связано с совершенствованием технических возможностей Интернет-сети: коммуникационная площадка внутри нее формируется в более сложные структуры, охватывая все более значимые сферы деятельности от образования до политики. Подобные преобразования стимулируют многообразие устройства сети и языкового взаимодействия.

Причиной как лишения некоторых возможностей языка, так и его усложнения является отсутствие четкого разделения жанров и стилей, неформальность коммуникации. При этом становится ясно, что это не оппозиционирующие направленности, но две стороны единой тенденции.

В разговорной речи точное следование правилам орфографии и пунктуации воспринимается негативно, так же как при официальном общении разговорная речь недопустима. В Интернете же, где речь представлена в текстовом виде, неформальное общение размывает письменные нормы языка, которые, однако, не утрачиваются полностью.

Намеренное изменение языка может быть как индивидуальным, как креативное проявление личности участника Интернета, так и институциональным (имеется в виду определенная устоявшаяся группа общения). Кроме саморепрезентации, такие проявления выполняют функцию социального регулирования для ограждения блога от пользователей, для которых такие языковые нормы будут непонятными и слишком сложными.

Язык в условиях интернет-коммуникации может приобрести новые формы и средства выражения или утратить часть старых, тем не менее он останется языком во всем богатстве его возможностей.

Т.А. Фетисова

Б.Ю. Мамиева

ВОЗДЕЙСТВИЕ ЖУРНАЛИСТИКИ НА РАЗВИТИЕ ВООРУЖЕННЫХ КОНФЛИКТОВ*

Любая информация, воздействуя на человека, может создать у него социально-психологическую установку, т.е. внутреннюю готовность к каким-либо действиям. Эту способность человеческой психики используют манипуляторы при манипулировании общественным мнением. Манипулированию способствует и тот факт, что люди чаще склонны без вопросов воспринимать предлагаемую информацию. Большую роль в манипулировании общественным сознанием играют СМИ. К числу сложных социально-политических вопросов относится отражение социально-политических вопросов в СМИ. СМИ способны содействовать или, напротив, предотвращать и урегулировать конфликты, в том числе и военные.

Журналисты командируются редакциями в «горячие» точки, в центр военных событий, с главной целью – не просто показать общественности всю правду и жестокость войны, но сделать это профессионально: донести до общественности максимум информации обо всех сторонах события, дать им взвешенную оценку. При этом в зависимости от подачи одних и тех же материалов можно добиваться различных, порой противоположных мнений у общественности. То есть какое-то событие можно искусственно «не заметить», а чему-то, наоборот, уделить повышенное внимание, и истина уже как бы отходит на второй план. Зачастую какие-

* *Мамиева Б.Ю.* Воздействие журналистики на развитие вооруженных конфликтов // *Язык и коммуникация в контексте культуры: Материалы V Всероссийской научно-практической конференции (28 апреля 2014 года).* – Ростов н/Д: Изд-во Рост. гос. эконом. ун-та, 2014. – С. 122–125.

либо события демонстрируются достаточно часто и на различных каналах, тогда как другое, тоже заслуживающее внимание, сознательно не замечается. Подача информации посредством подобной манипулятивной техники приводит к искусственному раздуванию несуществующих проблем, за которыми не замечаются действительно опасные тенденции. Данный тип манипулятивных технологий еще называются информационной блокадой.

Одним из действенных способов достижения необходимого результата является фиксирование очевидца на месте события. По типу – очевидец всегда прав. Психика масс-медиа-аудитории в данном случае делает открытой пропускную систему поступления подобной информации, фактически без какого-либо анализа ее.

Другим простым и универсальным способом манипулирования является повторение. Необходимо всего лишь многократное повторение какой-либо информации, чтобы она осела в памяти общественности и в дальнейшем была ею использована. При этом манипуляторам следует максимально упростить текст и добиться его восприимчивости в расчете на низкоинтеллектуальную публику.

Значимость информационного воздействия посредством СМИ признана важным элементом информационно-психологического обеспечения боевых действий с целью формирования общественного мнения, поддержки военных действий среди собственного населения и других стран.

Возникновение таких понятий как «информационная война», «медиа-агрессия», «информационная безопасность» свидетельствуют не только о тесной связи массмедиа с конфликтными ситуациями, но и о том, что в вооруженных конфликтах современности борьба на информационном поле не менее важна, чем непосредственно военные действия.

Т.А. Фетисова

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

Э.А. Китанина

ПРОЦЕССЫ ГЛОБАЛИЗАЦИИ И ПРАГМАТИКА СОВРЕМЕННЫХ АНГЛИЦИЗМОВ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ*

Глобализация тесно связана с процессом англоизации, а точнее – американизации, многих национальных языков и культур. Динамика распространения английского языка сегодня такова, что количество людей, использующих английский язык в качестве второго языка, скоро превысит число тех, для кого он является родным (с. 99). Английский язык выполняет функции «*lingua franca*» в таких областях, как наука, техника и международный бизнес. Из пяти тысяч ведущих научных журналов конца XX в. более 80% выпускаются американскими или английскими издательствами на английском языке. Около 90% информации в научных базах данных по всему миру хранится в английском языке (с. 99).

Причины этого кроются не только в послевоенном устройстве мира, но и в синтаксической особенности английского языка, которая обеспечивает его исключительное удобство для всякого рода обозначений, номинаций, номенклатуры. Дело в том, что «английский язык совершенно не знает обычных конструкций «прилагательное + им. падеж имени» (с. 98). Он передает их сложным словом, в котором просто сопоставлены два слова в им. падежах, играющих там, вследствие утраты форм склонения в английском

* Китанина Э.А. Процессы глобализации и прагматика современных англицизмов в русском языке // Язык и коммуникация в контексте культуры: Материалы V Всероссийской научно-практической конференции (28 апреля 2014 года). – Ростов н/Д: Изд-во Рост. гос. эконом. ун-та, 2014. – С. 98–103.

языке, ту же, в сущности, роль, что и наши элементы типа «проф» в сочетании «профсоюз».

Появление англоамериканизмов как в русском, так и в других языках в начале XXI в. связано с отсутствием соответствующего понятия в когнитивной базе заимствующего языка. Много англицизмов в русском языке появилось в связи с техническим прогрессом, особенно с глобальной компьютеризацией и Интернетом. Англицизмы в Россию принесли также американские фантастические фильмы, разнообразная косметика и продукты питания, ранее не известные русскоязычному человеку.

По данным современной психолингвистики, в русском языке последнего десятилетия примерно тысяча американизмов приходится на десять тысяч слов активного лексикона человека – это один процент (с. 102).

Если страна включена в общемировые процессы глобализации, следует искать наиболее приемлемый вариант взаимодействия национального и глобального при максимальной поддержке национально-самобытного и культурно значимого. Но пока отмечается факт потеснения национальных вербальных средств и их недостаточное использование.

Т.А. Фетисова

А. Шмелев

**РАСПРОСТРАНЕННАЯ ОШИБКА
ИЛИ НОВАЯ НОРМА:
КАК ОТЛИЧИТЬ ОДНО ОТ ДРУГОГО?***

Слово «норма» употребляется в двух значениях. С одной стороны, нормой называют то, что распространено в действительности, является «обычным» явлением. С другой стороны, к норме часто относят нечто безупречное или хотя бы удовлетворяющее неким минимальным требованиям (нормы поведения). То есть если человек регулярно опаздывает на работу, то можно сказать, что для него опоздания являются нормой, а можно, наоборот, говорить, что его поведение в этом отношении отклоняется от нормы.

Применительно к языку в отечественной лингвистике «норму» принято понимать во втором смысле. То, как люди обычно говорят, называют «узусом», а термин «норма» обозначает то, что признается правильным. Чаще всего этот термин используют, когда обсуждают нормы литературного языка: к нормам относят те языковые средства, которые используются в преподавании и культивируются словарями и справочниками. Именно кодификация, т.е. закрепление в словарях и справочниках, признается одной из самых важных характеристик литературной нормы.

Однако в последнее время от некоторых лингвистов поступают предложения отказаться от ориентации на словари и справочники и считать, что в основе понятия нормы лежит статистика:

* *Шмелев А.* Распространенная ошибка или новая норма: Как отличить одно от другого? // Отечественные записки. – 2014. – № 2. – Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru/2014/2/rasprostrannaya-oshibka-ili-novaya-norma-kak-otlichit-odno-ot-drugogo>

норма – это то, как говорят или понимают языковые выражения большинство носителей языка. При таком подходе словом «норма» обозначается то, что лингвисты обычно называют узусом, а в качестве замены термину «норма» используется понятие правильности.

Но при установлении степени «правильности» того или иного языкового выражения возникает сложность, связанная с выбором критерия. Опора исключительно на данные словарей и справочников не вполне надежна, поскольку их рекомендации часто противоречат друг другу, а иногда внутренне противоречивыми оказываются рекомендации одного и того же источника. Другой способ определения «правильности» – это обратиться за мнением к «экспертам» по данному вопросу. К «экспертам» можно причислить образованных, грамотных людей, знающих, что по данному поводу говорится в словарях и справочниках, но способных критически оценить соответствующие рекомендации.

Оценки экспертов часто не сводятся к прямолинейному противопоставлению «правильного» и «неправильного», они могут характеризовать тот или иной способ выражения как «допустимый», «нежелательный», «устаревающий» и т.д. При этом в совокупности эти оценки дают объемную картину языковой нормы. В тех случаях, когда оценки экспертов в целом совпадают, вопрос о норме решается более или менее однозначно. Если же обнаруживается разнобой в оценках, часто полезно установить, с чем он связан: возрастом экспертов, местом их проживания, какими-то иными социальными характеристиками. Если удастся обнаружить на этот счет какие-то закономерности, становится возможным более детализированный подход к понятию языковой нормы. Так, давно известно, что московская и петербургская нормы по ряду параметров различаются: в Петербурге говорят *парадное*, а в Москве – *подъезд*; в Петербурге считается правильной форма *кура*, в Москве – только *курица* и др. Можно говорить и об особых нормах русского языка за границей. Выделяют также особые профессиональные и иные социально ограниченные нормы.

Языковая норма не остается неизменной на протяжении истории языка: меняется ударение, иногда старая языковая норма начинает восприниматься как ошибка, свойственная просторечию.

Например, в XIX в. для формы *платит* вполне нормативным было произношение *плотит* и т.д.

Особую проблему составляет кодификация норм в условиях социальных явлений, непосредственно влияющих на языковую ситуацию. Например, если изначально слово *космополит* толковалось вполне нейтрально: космополит – это человек, не считающий себя принадлежащим к какой-нибудь национальности, признающий весь мир своим отечеством, то более чем два десятилетия спустя после кампании по «борьбе с космополитизмом» Словарь русского языка Ожегова определяет его как «Реакционное буржуазное идеологическое течение...»

При обсуждении изменений языковых норм отдельную проблему составляет речевой этикет. Обсуждение вопроса о действительных или мнимых изменениях речевого этикета неизбежно наталкивается на нестандартное соотношение нормы и узуса. Дело в том, что правила речевого этикета, вообще говоря, описывают норму, а не узус: требование при выражении просьбы сопровождать императив словом *пожалуйста* не может быть опровергнуто тем, что кто-то или даже многие этого не делают. С другой стороны, именно в отношении норм речевого этикета как ни в каких других нормах чрезвычайно велики расхождения между представлениями разных носителей нормы относительно того, что «правильно», а что – нет. Например, если кто-то звонит на стационарный телефон и подходит не тот человек, который ему нужен, то некоторые считают, что звонящий должен поздороваться, некоторые – что он должен извиниться за беспокойство, а некоторые – что он должен просто попросить позвать к телефону нужного абонента. При этом достоверной кодификации норм, которая позволила бы судить, кто из носителей взаимоисключающих представлений прав, обычно нет (исключение составляют нормы протокола и ритуализированного этикета).

Кроме того, в различных социумах нормы речевого этикета весьма различны: совсем разные нормы используются в армии, в академической среде и жизни церковного прихода, и человек, попавший в новый для себя социум, подчас воспринимает это как изменившийся узус. Существует также региональное варьирование норм речевого этикета. Культурные нормы, которые стоят за

нормами речевого этикета, также подвержены индивидуальному и социальному варьированию.

Само по себе несоответствие речевой практики и существующих нормативных лингвистических описаний может интерпретироваться различным образом. Обнаруживается, что в ряде случаев никаких существенных изменений не произошло. Иногда расхождение узуса и нормативных рекомендаций оказывается попросту мнимым: принятые в узусе варианты издавна допускались нормативными словарями и справочниками. Но и в тех случаях, когда расхождение нормативных рекомендаций и узуса действительно имеет место, это не обязательно свидетельствует о низком уровне речевой культуры или о том, что нормы изменились. В ряде случаев описания с самого начала не соответствовали реальным нормам, так что можно говорить не столько о языковых изменениях, сколько о несовершенстве описаний. Кроме того, нередко случаи, когда то или иное отклонение от норм было распространено в узусе уже давно, и с тех пор ничего принципиально не изменилось.

Т.А. Фетисова

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2015 № 3 (74)

Редактор-составитель выпуска –
доктор филологических наук **Галинская Ирина Львовна**

Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.
ИНИОН РАН. Отдел культурологии

Дизайн Л.А. Можаяева
Корректурa, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 15/VIII – 2015 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 13,75. Уч.-изд. л. 9,5
Тираж 250 экз. Заказ № 47

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,**
Нахимовский пр-кт, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997,
**Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий**
Тел. / факс (499) 120-45-14
E-mail: inion@bk.ru
Отпечатано в ИНИОН РАН
Нахимовский пр-кт, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9